

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Baletní hudba 19. a 20. století na pohádkové motivy se zaměřením
na P. I. Čajkovského a S. Prokofjeva

Fairy Tale Themed Ballet Music in the 19th and 20th Century

Focused on the Works of P. I. Tchaikovsky and S. Prokofiev

Bc. Sheila Vilímová

Vedoucí práce: PhDr. Magdalena Saláková, Ph.D.
Studijní program: Učitelství pro střední školy
Studijní obor: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy
a střední školy anglický jazyk – hudební výchova

2018

Odevzdáním diplomové práce na téma Baletní hudba 19. a 20. století na pohádkové motivy se zaměřením na P. I. Čajkovského a S. Prokofjeva potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 3. 7. 2018

Za odborné vedení, cenné rady a připomínky v průběhu zpracování mé práce bych tímto ráda poděkovala své vedoucí diplomové práce PhDr. Magdaleně Salákové, PhD.

ABSTRAKT

Diplomová práce se zabývá pohádkovými motivy v baletní hudbě 19. a 20. století. Zaměřuje se především na pohádkové balety Petra Iljiče Čajkovského a Sergeje Prokofjeva. První kapitola se věnuje pohádkovým námětům v baletu v obecnější rovině a dále postupuje konkrétním zařazením těchto námětů do společensko-historického kontextu 19. a 20. století. Kapitola druhá se věnuje stručnému vývoji baletu od počátků jeho vzniku v 15. století a pokračuje dále až do 18. století. Chronologicky popisuje důležitá období a události, které se týkají baletu. Další část se zabývá romantickým baletem a baletní hudbou v 19. století ve Francii a v Dánsku. Ve čtvrté a páté kapitole jsou představena vrcholná baletní díla *Labutí jezero*, *Spící krasavice* a *Louskáček* hudebního skladatele Petra Iljiče Čajkovského a baletního choreografa Maria Petipy. Následně se práce soustředí na balet ve 20. století na pohádkové balety Igora Stravinského a hlavně Sergeje Prokofjeva. Většina těchto baletů vznikla ve spolupráci se uměleckým mecenášem Sergejem Ďagilevem. Poslední část nabízí různé aktivity, které je možné využít v hodinách hudební výchovy.

KLÍČOVÁ SLOVA

pohádkové motivy, baletní hudba, romantický balet, zlatá éra klasického baletu, Petr Iljič Čajkovskij, Marius Petipa, Sergej Prokofjev

ABSTRACT

This diploma thesis deals with fairy tale motifs in ballet music of the 19th and 20th century. It focuses mainly on fairy tale ballets of Peter Ilyich Tchaikovsky and Sergei Prokofiev. The first chapter deals with fairy tale themes in ballet on a more general level and advances to the concrete inclusion of these themes in the socio-historical context of the 19th and 20th century. The second chapter briefly deals with the development of ballet from its beginnings in the 15th century to the 18th century. This chapter chronologically describes important periods and events concerning ballet. The next chapter deals with ballet of the Romantic period and music of the 19th century in France and Denmark. Chapter four and five present the prominent ballets of Peter Ilyich Tchaikovsky, namely *Swan Lake*, *Sleeping Beauty* and *The Nutcracker*. Furthermore, this thesis focuses on ballet of the 20th century, those of Igor Stravinsky and mainly Sergei Prokofiev. Most of these ballets were created in cooperation with the patron of arts Sergei Diaghilev. The last part offers various activities that can be used in music lessons.

KEYWORDS

fairy tale motives, ballet music, romantic ballet, golden era of classical ballet, Peter Ilich Tchaikovsky, Marius Petipa, Sergei Prokofiev

Obsah

1. Úvod	8
2. Balet a pohádka	11
3. Historicko-společenský kontext baletu	14
3.1. Vývoj baletu od 15.-17. století	14
3.2. Balet v 18. století	17
4. Balet v 19. století a romantický balet ve Francii	19
4.1. <i>Ballet blanc</i>	21
4.2. Dánský baletní romantismus	22
4.4. <i>La Sylphide</i> a jiné balety	23
4.5. Hudba k baletům	24
5. Ruský balet 19. století a Marius Petipa	27
5.1. Petipovy balety	28
5.2. Petipovy postupy v choreografii	31
5.3. Zlatá éra ruského baletu – baletní klasicismus	32
5.4. Čajkovskij a Petipa	33
6. Čajkovského pohádkové balety	36
6.1. <i>Labutí jezero</i>	37
6.2. Libreto k baletu <i>Labutí jezero</i>	38
6.3. Hudba k baletu <i>Labutí jezero</i>	42
6.4. <i>Spící krasavice</i> (<i>Šípková Růženka</i>)	44
6.5. Libreto k baletu <i>Spící krasavice</i>	45
6.6. Hudba k baletu <i>Spící krasavici</i>	47
6.7. <i>Louskáček</i>	49
6.8. Libreto k baletu <i>Louskáček</i>	51
6.9. Hudba k baletu <i>Louskáček</i>	53
7. Balet 20. století – <i>Nový balet</i> a Sergej Ďagilev	56
7.1. Neoklasicismus v hudbě a baletu.....	61
7.2. Stravinskij a balet	63

7.3. Prokofjevovy balety a <i>Popelka</i>	65
8. Využití baletní hudby a baletu v hodinách hudební výchovy	69
8.1. Metodické listy	71
8.1.1. Plán hodiny I	74
8.1.2. Plán hodiny II	78
8.1.3. Plán hodiny III	83
9. Závěr	86
10. Seznam použitých informačních zdrojů	88
11. Seznam příloh	91

1. Úvod

Balet je jedním z nejkrásnějších, nejladnějších a nejelegantnějších forem tanečního umění. Dokáže vyjádřit nejen nespočetné množství emocí, ale i celý příběh. Má rozsáhlou historii. Během jednotlivých století se neustále vyvíjel a proměňoval. Trvalo mnoho let než získal podobu, jakou má dnes. K největším proměnám došlo v 19. století, v kterém započala éra tzv. romantického baletu. Právě v této době vznikly významné balety, z nichž mnohé vyprávěly pohádkové příběhy o spojení reálného světa s nadpřirozeným. Poté se balet vyvíjel dál. Málomocný balet má dnes stejnou podobu, jako měl v době svého vzniku. Jediné, co zůstalo stále stejné, je hudba.

Tato práce pojednává o pohádkových námětech v baletu a baletní hudbě v 19. století, a posléze i ve 20. století. Práce je rozdělena na sedm částí. První část pojednává obecně o spojení pohádkového žánru s baletem. Druhá se stručně věnuje vývoji baletu od 15. století až po 18. století, kdy balet teprve hledal svou pravou tvář a snažil se stát samostatnou uměleckou formou. Další část se již důkladně zaměřuje na balet v 19. století, konkrétně na romantický balet ve Francii a v Dánsku. Pozornost je věnována baletům *Giselle* a *La Sylphide*, oba jsou tzv. *ballets blanc*. Kapitola představuje důležité etapy a osobnosti, které baletní umění ovlivnily natolik, že tyto balety jsou prováděny dodnes. Takovouto osobností byl například dánský baletní mistr a choreograf August Bournonville. V této části je zmínka i o hudbě k baletům, která však v této době měla pouze doprovodnou funkci.

Hudba se stala rovnocennou složkou k baletům až během spolupráce dvou význačných osobností, kterým byl baletní mistr a choreograf Marius Petipa a hudební skladatel Petr Iljič Čajkovskij. Čtvrtá část se věnuje Petipovým baletům, jeho postupům v choreografii a také spolupráci s Čajkovským. Dále tato část směřuje k úseku pojednávající o trojici pohádkových baletů *Labutí jezero*, *Spící krasavice* a *Louskáček*. Součástí je vždy obecné pojednání o jednotlivém baletu, po kterém následuje detailní rozbor libreta a hudby.

Balet ve 20. století získal zcela novou podobu. Vznikl tzv. *nový balet*, ten je nejčastěji spojován s osobností uměleckého mecenáše Sergeje Ďagileva. V šesté části se

proto jednotlivé kapitoly zaměřují na jeho působení v baletním umění a na způsob, jakým ovlivnil balet na několik let dopředu. Jsou zde uvedeny balety s pohádkovými náměty, a to konkrétně skladatelů Igora Stravinského a Sergeje Prokofjeva. Pozornost je zde věnována zvláště Prokofjevovu baletu *Popelka*.

Závěrečná část práce pojednává o využití tohoto tématu v hodinách hudební výchovy, o spojení pohádky s baletem a baletní hudbou. Nabízí celkem tři návrhy na možnou prezentaci tématu v hodinách hudební výchovy zaměřené na balet a pohádku. Jsou určené především druhému stupni základní školy a nižším ročníkům víceletých gymnázií. Je zde uvedeno několik aktivit poslechových, pohybových i tanečních ve spojení s dějinami hudby, dějinami umění a literaturou.

Cílem této práce je prostudování baletní literatury a seznámení s tímto uměním v 19. a 20. století, s jeho vývojem, náměty, choreografií a hudbou. Právě pohádky a příběhy o nadpřirozených bytostech byly častými motivy baletů 19. století. Snahou této práce je tyto balety sesbírat, vyhledat společné a odlišné znaky a dále zjistit, proč byly tyto náměty tak často používané právě v baletech. Prvořadým cílem práce je rozbor pohádkových baletů Petra Iljiče Čajkovského a určení charakteristických rysů těchto třech baletů, jenž jsou vrcholnými díly tohoto období. Vzhledem k tomu, že se balety od sebe značně liší, není možné přistupovat k rozboru každého díla jednotně. Čajkovskij i Petipa se ve své profesi neustále vyvíjeli, což proniklo i do jejich spolupráce, proto má každé dílo svá vlastní specifika, kterými se vyznačuje. Dalším cílem je vypátrat, jak moc se odlišoval balet ve 20. století od baletu v 19. století z hlediska hudby a jevištní výpravy, proto jsou zde ve stručnější formě zmíněny pohádkové balety Igora Stravinského a Sergeje Prokofjeva. V neposlední řadě je snahou vnést toto téma i do školního prostředí a seznámit žáky s těmito hudebními díly.

Důvodem výběru tématu bylo především to, že se jedná o krásné umění, které v sobě spojuje ladnost, a zároveň obrovskou dřinu. Pohádka a balet mají mezi sebou velmi specifický vztah. Jsou si v mnoha ohledech podobné, a to i po stránce formální. Balet i pohádka ve své podstatě obsahuje něco magického, nadpřirozeného a symbolického, proto není s podivem, že jsou obě formy natolik spřízněné. I tyto aspekty přispěly k volbě tohoto tématu. Diplomová práce dovoluje se s tématem zabývat více do hloubky, a díky tomu

probádat velké množství literatury, což je vždy přínosné. Také pročitání tajuplných a záhadných příběhů jednotlivých baletů bylo velmi zajímavé.

V diplomové práci bylo použito převážně literatury v anglickém jazyce, několik zdrojů je i v českém jazyce. V prvních kapitolách byla hlavní knihou *The Cambridge Companion to Ballet* autorky Marion Kant. V části o baletu v 19. století a romantickém baletu byla společně s již zmíněnou publikací použita kniha Boženy Brodské, *Romantický balet*. V kapitole o Dánském královském baletu byly zdrojem internetové stránky *Bournonville.com*. V kapitolách o baletech Petipy a Čajkovského byla zásadním východiskem kniha Rolanda Johna Wileyho, *Tchaikovsky's Ballets* a internetové stránky *Themariuspetipasociety.com*. Tato kniha společně s *The Cambridge Companion to Ballet* byla hlavním zdrojem při rozboru baletů *Labutí jezero*, *Spící krasavice* a *Louskáček*. V části o tzv. novém baletu ve 20. století byly užity především dvě publikace, a to *Ballet in Western Culture*, jejíž autorkou je Carol Lee a *Proměny hudebního neoklasicismu* Miloše Schnierera. V poslední části byla použita publikace *Taneční tvorba pro děti a s dětmi* od Ludmily Rellichové. Bádání se mohlo opřít o mnoho dalších pramenů, které jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

2. Balet a pohádka

Hudba ve spojení s pohádkovým žánrem dala vzniknout mnoha hudebním dílům. Většina z nich jsou díly hudebně-dramatickými, ke kterým se řadí opera, opereta a také samozřejmě balet. Nelze však opomenout i mnoho orchestrálních děl jako programní symfonie či symfonické básně. Hudba psaná na pohádkové motivy není zdaleka limitována tím, že by byla pouze pro děti. Díla vytvořená na pohádkové náměty dosahují nejvyšších uměleckých kvalit. Ve srovnání s ostatními literárními žánry má pohádka velmi osobitý charakter. Nejvíce ji vystihuje schematičnost a chronologická kompozice. Původ pohádek sahá až do dalekého starověku a základy evropské pohádky lze nacházet ve staroindických eposech, egyptské literatuře, v mýtech Středního východu a ve starověkých antických textech.

Propojení tradiční pohádky a klasického baletu nestojí pouze na takových slavných dílech, jako je *Louskáček*, *Šípková Růženka*, *Labutí jezero* nebo *Popelka*. Oba tyto umělecké žánry jsou si v mnoha ohledech velmi blízké, dalo by říci až spřízněné. Pohádky mají svá pevná pravidla, která určují, jak bude příběh postupovat. Je pro ně charakteristický ustálený začátek a závěr i způsob vyprávění. Balet má také své formální zákonitosti, kterých se striktně drží a má ustálené jednotlivé části podobně jako pohádka. Pro obě tyto formy je příliš složitý děj s mnoha dalšími spleťnými dějovými linkami nevhodný. Ve své podstatě má balet v sobě něco magického a fantastického. Baletky se během představení dokáží vznášet, jakoby opravdu byly vílami. Ještě dávno před nástupem romantismu, v kterém mimo jiné vzniklo snad nejvíce baletů na motivy pohádek, si libretisté vybírali často předlohy mytologických postav a příběhů. V baletu je navíc nadpřirozeno prostředkem k symbolickému vyjádření myšlenek, představ, ideologií a duševních hodnot.

Pohádkové balety nejčastěji vycházejí ze čtyřech základních námětů. Prvním jsou příběhy o nadpřirozených vílách (*Labutí jezero*, *Giselle* nebo *La Sylphide*). Dalším jsou tradiční lidové pohádky (*Šípková Růženka*, *Popelka* nebo *Pták Ohnivák*), dále pohádky autorské podle literárních předloh (*Louskáček* nebo *Sněhová královna*) a posledním jsou příběhy o neživotných věcech, které obživnou (*Coppélia* a *Petrushka* i *Louskáček*). V průběhu romantické éry se všechny tyto náměty vystřídaly. Od počátku až do konce 19.

století dominovaly klasické pohádky a příběhy o vílách, nymfách a sylfách.¹ Romantismus sebou přinesl novou vlnu idejí a myšlenek. Byl revoltou proti strohému a přísnému klasicismu. Kladl důraz na vášnivý a nespoutaný cit, který stál proti chladné skutečnosti. Umělci nacházeli inspiraci v nevšedních námětech a postavách, v přírodě, v exotických krajích a v melancholickém osamocení. Často je lákala myšlenka na smrt, která se velmi často objevovala v romantických dílech i v námětech romantického baletu. Předobrazem smrti byla podle nich noc. Snové světy a daleké země byly únikem z každodenního života. Často byly příběhy situovány do doby středověku a odehrávaly se v ponurých zámcích, v tajemných krajích skotských jezer nebo také v exotických krajinách Afriky, Turecka či španělského pohoří. I přes všechna životní úskalí romantických hrdinů byla v romantismu nejdůležitějším citem láska. Měla moc osvobodit člověka i jeho duši. Právě pohádky v sobě spojovaly všechny zásadní prvky romantismu, tedy snovost, inspirace přírodou, lásku, smrt i nadpřirozené světy a bytosti. V té době to byly často temné a depresivní příběhy, z kterých se až postupem času stala mírumilovnější vyprávění.²

Umění ve 20. století se rozčlenilo do mnoha rozličných směrů jako impresionismus, fauvismus, expresionismus, kubismus, surrealismus a mnoho dalších. Tyto nové směry v sobě odrážely dobové tendence, promítly se ve velké míře i do baletní hudby a scénografie. V polovině 20. století se libretisté navrátili zpět k lidovým pověstem a lidovým pohádkám. V této době vzniklo i mnoho baletů na motivy pohádek umělých neboli autorských, které se staly oblíbeným zdrojem inspirace. Mezi tyto autory patří například pohádky a příběhy Hanse Christiana Andersena nebo Ernesta Theodora Amadea

¹ ZIPES, Jack. *The Oxford Companion to Fairy Tales* [online]. 2nd ed. Great Britain: Oxford University Press, 2015, s. 40-41 [cit. 2018-06-22]. ISBN 9780191727405. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=okEFCgAAQBAJ&pg=PA1&hl=cs&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

² MURRAY, Christopher John. *Encyclopedia of the Romantic Era 1760-1850: Svazek 2* [online]. New York: Taylor & Francis, 2004, 692, 696-698 [cit. 2018-06-22]. ISBN 9781579584221. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=wgS2nYRIuUEC&pg=PR3&hl=cs&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false

Hoffmanna. Důležitým prvkem se stal design. Nový přístup odmítal dosavadní návrhy scén a kostýmů. Vznikaly balety, na kterých se podíleli nejvýznamnější umělci té doby.³

Umění ve 20. století často odkazovalo na důležité události, především na obě světové války, ideologie a diktátorské režimy. Podobné tendence pronikly i do pohádkových baletů. Náměty těchto klasických baletů často v té době procházely dekonstrukcí.⁴ Vznikly názory vycházející především z postkoloniální a feministické teorie. Jako příklad je možné zmínit, že charakteristické tance v baletech *Labutí jezero* nebo *Louskáček* jsou negativní prezentací národních stereotypů pocházejících z 18. a 19. století.⁵

Balet svým charakterem byl považován za jednu z nejmorálnější a nejčistších forem umění. Proto byl právě balet ideálním žánrem, ve kterém se tanec a pantomima mohly spojit se světem pohádek plný čar a kouzel. Díla jako *Giselle*, *Šípková Růženka*, *Louskáček*, *Labutí jezero*, *Popelka* nebo *Pták Ohnivák* jsou všechno pohádkami, které uvádějí diváky do světa víl, labutích princezen, čarodějnic, mluvících myší, tančících květů, princů a princezen.⁶ Právě Petr Iljič Čajkovský přispěl k těmto novým rysům, které ovlivnily tvorbu následujících generací.⁷

³ 20th Century Art Movements with Timeline. *Owlcation* [online]. June 13, 2016 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://owlcation.com/humanities/20th-Century-Art-Movements-with-Timeline>

⁴ *Dekonstrukce* je metoda filosofického uvažování spočívající ve snaze změnit racionální pořádky a představy, v kterých žijeme. V literární teorii se jedná o způsob čtení, analýzy a interpretace textů. Autorem této metody je francouzský filozof Jacques Derrida.

⁵ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 253. ISBN 978-0-521-53986-9.

⁶ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 164. ISBN 978-0-521-53986-9.

⁷ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Praha: TOGGA, 2001, s. 455-456. ISBN 80-902912-0-1.

3. Historicko-společenský kontext baletu

Balet je scénická hudebně dramatická forma syntetického charakteru. Jejím vyjadřovacím prostředkem je choreograficky ztvárněný taneční pohyb, jenž je propojen s jevištním výtvarným uměním a hudbou. Je jedním z mnoha druhů umění, které je milováno, ale zároveň i nenáviděno. Balet stejně jako jiná umění je mezinárodní. Existuje mnoho různých metod a přístupů, které poukazují na to, že balet není pouhou homogenní záležitostí, ale naopak je to velice flexibilní forma umění a také seriózní vědní obor.

Balet je znázorněním toho, jak je možné prostřednictvím pohybu lidského těla vytvořit umělecké dílo, dát fyzické přítomnosti člověka formu a současně jej uvést i do snů a představ. V 19. století se balet stal výhradně ženským počinem, což v té době bylo značně neobvyklé. Již v té době dávaly primabaleríny ženám určité prvotní impulzy k zamyšlení se nad záležitostmi týkajícími se vlastních obav, tužeb, ale také předsudků. Toto století bylo z hlediska vývoje baletu velmi důležité. Dalo vzniknout pojmu *ballet blanc*, způsobilo zásadní převrat a přetransformovalo šlechtický balet na balet klasický.

Balet je součástí historického a kulturního odkazu. Má svou vlastní historii, která odráží názory, zájmy a společenské uspořádání v dané době. Představuje přání a ideály, vytváří hodnoty a stanovuje normy. V jednotlivých dobách se postoje k baletu značně lišily. Například nároky šlechtického dvora na balet byly zcela odlišné než v období revolucí nebo v soudobé společnosti. Hlavním požadavkem šlechtického panovníka bylo, aby byl středem pozornosti při tanci a ostatní dvořané se měli kolem něho pouze vinout. Naproti tomu konzervativní společnost dávala v tanci najevo svá přesvědčení a revolucionářská upřednostňovala své ideje.⁸

3.1. Vývoj baletu od 15.-17. století

Úplně první záznamy o tanečních choreografiích pocházejí z 15. století, tyto spisy daly základ vzniku evropskému tanci a tedy i baletu. Tanec má však samozřejmě kořeny

⁸ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 1-2. ISBN 978-0-521-53986-9.

mnohem starší. V této době existovalo relativně mnoho rozdílných tanečních druhů.⁹ V 16. století měl tanec pevně stanovené kroky a byl záležitostí vyšších vrstev, tedy šlechtických dvorů a královských paláců. Byla to právě renesance, která z tance vytvořila elitní záležitost náležící výhradně dvořanům, aristokratům a těm, kteří měli moc a bohatství, což byli kromě šlechty i majetní kupci. Tanec nebyl pouhou přehlídkou bravurních dovedností, ale také ukázkou opulentních kostýmů, šperků a účesů. Tance byly prováděny na různých příležitostech, při státních událostech, na svatebních a náboženských oslavách a obřadech, dále na divadelních představeních, formálních plesech nebo při návštěvách sousedních vládců. Události tohoto charakteru se konaly nejčastěji na veřejných prostranstvích, jakými byla velká městská náměstí nebo také v privátnějších prostorách hlavních sálů šlechtických paláců. Během všech těchto událostí byly tance pouhou součástí. Nebyly nikdy hlavní náplní. Měly za úkol ukázat panovníka jako skvostného a mocného. V neposlední řadě měly také zdůraznit jeho autoritu. Například v Itálii byli vládci poněkud posedlí předváděním se a demonstrováním moci tancem.

Již v renesanci byly sepsány teoretické spisy o tom, jakým způsobem tanec ovládat. Autory těchto traktátů byli Antonio Cornazano, Guglielmo Ebreo a Domenico da Piacenza. Obsahovaly zásady nejen samotného uměleckého projevu, ale i filozofické opodstatnění. Tanec taktéž získal svou vlastní terminologii, v té době převážně v italštině. Je možné uvést výrazy jako *maniera*, *gratia*, *ondeggiare* nebo *fantasmata*. Brzy na to se tanec začlenil díky hudbě do tzv. svobodných umění.¹⁰ Choreografové vytvářeli taneční sestavy tak, že tanečníci byli schopni tanečními symboly a figurami předat význam svých pohybů divákům. Nebyl pro ně tím pádem problém tanci rozumět.¹¹

⁹ V 15. století byly známe především tři tance, *ballo*, *bassadanza* a *basse danse*. V 16. století jich bylo znatelně více, například *pavane*, *branle*, *almain*, *galliard*, *balletto*, *bassa*, *cascarda* a *brando*. Mnoho těchto tanců bylo určeno mužům i ženám. Některé z nich byly pro jednoho tanečníka, pro pár nebo pro trojici tanečníků.

¹⁰ Svobodná umění (*artes liberales*) je název pro soubor předmětů, kterým byl hoden svobodný člověk. Jsou opakem řemeslných a manuálních prací. Mezi tyto předměty patří: gramatika, dialektika, rétorika, aritmetika, astronomie, geometrie a hudba.

¹¹ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 9-18. ISBN 978-0-521-53986-9.

Ve stejné době vznikl ve Francii na královském dvoře Ludvíka XIV. další nový typ scénického představení tzv. *ballet de cour*¹², tedy dvorní balet. Dějová linie *ballet de cour* je celkem jednoduchá a schématická. Častou předlohou bývají mytologická a alegorická témata nebo náměty ze středověkých romancí spojené se společenskými a politickými událostmi. Často v nich vystupovaly nadpřirozené bytosti jako obři, víly nebo elfové. Většina těchto představení byla taktéž napsaná k určité události konající se na královském dvoře. Doplnky a kostýmy byly důležitou součástí vystoupení, měly co nejlépe symbolizovat charakter dané postavy. Svou pompézností však často působily až absurdním dojmem.

Současně vznikaly další žánry, jejichž názvy jsou *comédie-ballet*, *opéra-ballet*, *ballet burlesque* nebo *ballet héroïque*.¹³ Všechny tyto žánry si byly relativně podobné a ovlivnily vznik klasického baletu.¹⁴ Za zmínku stojí i anglický *masque*¹⁵ z konce 16. století. Spojoval anglickou tradici s cizokrajnými vlivy a propojoval alegorii a zábavu s hudbou, zpěvem, mluveným slovem a tancem. Hojně se v něm objevovala taneční pantomima společně s magickými postavami a působivými scénickými proměnami. *Masque* byl především prováděn v Londýně za vlády Jindřicha VIII. a Alžběty I.

Barokní tanec se vyvíjel mezi 16. a 17. stoletím z dvorského baletu a dále se vyvíjel v *opéra-ballet*. S nástupem 19. století tyto formy vymizely. Návrat k nim byl zaznamenán až v průběhu 20. století v moderním tanci a v moderním baletu. Byl to pokus o rekonstrukci, a zároveň i dekonstrukci. V barokním tanci nedocházelo ke zvedání nohou, tancování na špičkách nebo rozsáhlému *port de bras* a ani v 17. století nebyl samotný tanec náplní celého představení.¹⁶ V baroku převažovaly tzv. *grands ballets*, které se

¹² *Ballet de cour* sestává z vokální a instrumentální hudební složky, mluveného slova, kulis, kostýmu a baletních čísel. Je rozdělen do jednotlivých aktů a celé představení kulminuje v poslední části nazývanou *grand ballet*.

¹³ Významnými autory těchto žánrů jsou Jean-Baptiste Lully a Jean-Phillipe Rameau.

¹⁴ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 32. ISBN 978-0-521-53986-9.

¹⁵ Formu *masque* použil například William Shakespeare ve své hře *Bouře* pro část, v které tancují nymfy.

¹⁶ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 42. ISBN 978-0-521-53986-9.

vyvinuly z italského *intermezza*.¹⁷ *Grands ballets* byly odrazem barokního absolutismu a byly vždy velice pompézního charakteru. Byly určeny k zábavě na královském dvoře a obdobně jako v 15. a 16. století sloužily k oslavě mocného panovníka. Kromě *grands ballets* byly v baroku oblíbené také *intermezza* a *divertimenta*.¹⁸

3.2. Balet v 18. století

Co se týče baletu, k důležité změně došlo v 18. století v době osvícenství. Paříž se stala centrem divadelního a společenského tance. Nastala revoluce v baletní technice a v celkovém přístupu k baletu. Novým nápadem byl *ballet d'action* neboli forma, která v sobě zahrnovala děj. Tento typ baletu nesloužil k přehlídce moci, ale měl za úkol vyprávět příběh. Důvodů zvýšení zájmu o *ballet d'action* bylo více. Osvícenské myšlenky pronikly i do teorie tance. Díky tomu se tanec oddělil od ostatních uměleckých forem a mohl vystupovat samostatně i jako akademický obor. Tím pádem vzrostly i požadavky na kultivovanost a uhlazenost v baletní technice. Tyto požadavky nebyly schůdné pro amatérské tanečníky, tudíž tanec přestal být výsadou aristokratů. Divadlo také dostalo novou tvář. Stále více byl kladen důraz na profesionalitu výkonů a z divadla se stala vážená kulturní instituce. Došlo i ke změnám ve vztahu účinkujícího s divákem. V renesanci si mohli diváci dovolit zasahovat do představení. To se v tomto období však zcela změnilo.

Ballet de cour a *grand ballet* začal být čím dál více v ústraní, protože nastal nový názor, že cokoliv bez myšlenky a bez jakékoliv akce je pro divadlo zbytečné. Balet získával svou novou tvář. Měl děj a vyjadřoval emoce pomocí gest a pantomimy, která umožňovala věrně napodobit skutečné lidské pocity. Vše bylo samozřejmě beze slov, ale divák byl i tak schopný z těchto gest a pohybů porozumět, co se na jevišti odehrává. V tanci se tedy projevil návrat k antickému slohu, jak tomu bylo v době osvícenství. I balet byl značně ovlivněn antickým divadlem, v kterém měla pantomima důležité postavení. Smyslem baletu bylo vyjadřovat *la belle nature*, tedy krásu lidského bytí, afekty, lidské

¹⁷ *Intermezzo* taktéž *intermedium* označuje v představení pauzu nebo vsuvku. Může to být krátká mezihra nebo určitá vedlejší příhoda, která přeruší hlavní děj.

¹⁸ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 42, 53. ISBN 978-0-521-53986-9.

charaktery a temperamenty. Postavy vyprávěly pomocí pohybů svých těl nové příběhy. Monarchistická velkolepost a sláva se postupně vytratila a hlavními tématy byly lidské konflikty. Divadlo začalo navštěvovat stále více lidí. Důvodem byla vzrůstající střední třída a také to, že lidé čím dál více začali vyhledávat místa, kde se mohli pobavit a zapomenout na své starosti.

V tomto století vzniklo i mnoho teoretických pojednání o tanci a baletu. Důležitou osobností je například choreograf a baletní mistr Jean-Georges Noverre, který je považován za zakladatele *ballet d'action* a je autorem *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. V roce 1700 Raoul Auger Feuillet vytvořil zcela nový systém známý jako *Chorégraphie*.¹⁹ V něm shrnul pomocí abstraktních symbolů pět základních baletních pozic a sedm základních pojmů²⁰, které se staly základem baletní techniky. Dále také vytvořil první tréninkové plány. Terminologie ve francouzštině, která tehdy vznikla, zůstala stejná až dodnes. Neznamená to, že by tenkrát existoval pouze jeden baletní styl. Každý sólista měl přidělen jeden určitý styl v podobě charakteristiky postavy v baletním představení. Těmito styly byly: styl vážný nebo heroický, komický, groteskní a galantní. Tyto styly vyžadovaly specifickou tělesnou postavu tanečníků a specifický způsob tance, čímž byly stručně řečeno, ustálené kroky a pohyby. Důležitou roli hrály i kostýmy. Významným baletním mistrem byl John Weaver, který přeložil Feuilletovu publikaci *Chorégraphie* a sám přispěl vlastními eseji.²¹ Vlivem revoluce vznikl i nový přístup v estetickém vnímání a myšlení. To se projevilo například v módě a tím i v kostýmním výtvarnictví. Korzety a obrovské brokátové šaty a paruky byly nahrazeny mnohem vylehčenějšími kostýmy, které byly navrženy v římském stylu. Tyto změny se projevily i v obuvi. To vše umožnilo vyšší skoky a dokonalejší tanec na špičkách.²²

¹⁹ Celý název je *Chorégraphie ou l'art de la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*

²⁰ Baletní pozice mají názvy první, druhá, třetí, čtvrtá a pátá. Základní baletní pojmy, které Feuillet charakterizoval jsou *plié, élevé, sauté, cabriole, tombé, glissé a tourné*.

²¹ Jeho nejdůležitější esej *An Essay Towards an History of Dancing, In which the whole Art nad its Various Excellencies are in some Measure Explain'd, containing the several sorts of Dancing, Antique and Modern, Serious, Scenical, Grotesque, etc. with the Use o fit as an Exercise, Wualification, Diversion etc.*

²² KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 102. ISBN 978-0-521-53986-9.

4. Balet v 19. století a romantický balet ve Francii

Balet v 19. století byl ovlivněn především romantismem. Podle tohoto směru vznikl název romantický balet, což je forma klasického baletu. Klasicistní balet 18. století byl protikladem baletního romantismu 19. století. Již v období od konce 18. století až do 30. let 19. století se začaly objevovat určité nové vjemy, které v sobě nesly stylovou a žánrovou různorodost. Toto období je známé jako preromantismus. Politické, sociální a ekonomické změny značně zasahovaly do vkusu, morálky a umění. Vlivem válek docházelo ke změnám hranic jednotlivých zemí a změnila se i vládnoucí třída.

Romantismus se v nejsilnější podobě projevil v Evropě po napoleonských válkách. Byl revoltou proti společnosti, ale zároveň i zklamáním a smutkem z revoluce. Byl to též návrat k přírodě, k prostému venkovskému životu, k lidové tvorbě a k národním tradicím. Romantismus byl fascinován nejen středověkem a středověkými náměty, ale i exotickými motivy a orientálním prostředím. Díky změnám ve společnosti se změnilo i obecnstvo. To vše se do baletů promítlo. Balet přestával být tolik svázaný operou a stal se čím dál oblíbenějším. Trvalo však ještě několik let, než se balet zcela oprostil od opery.

V baletu to znamenalo především změny v námětech a v inscenačních principech. Získal novou formu, obsah a estetiku. Pro romantické baletní libreto jsou typická dvě dějství neboli dvoudílné schéma, v kterém dochází ke střetnutí světa reálného s nereálným. V první části se tančí především tanec *terre á terre*²³, rozvíjí se děj, který je prokládán tanci charakterními. Mají zdůrazňovat zájem o lidové umění a co nejlépe charakterizovat prostředí baletního příběhu. Druhá část se odehrává v nadpřirozeném světě, často v království víl, rusalek, čarodějnic a jiných nadpřirozených bytostí. Děj se pohybuje na hranici fantazie se snem a tanec je podstatně vzdušnější. Zdůrazňují to i delší tylové baletní sukně, které kopírují každý pohyb tanečnice. Středem pozornosti je v romantickém baletu tanečnice. Tanečník ustupuje do pozadí. Jeho úlohou je vyzdvihnout a podepřít tanečnice při obtížných krocích.

²³ *Terre á terre* je výraz, který se používá při tanci. Při provedení tanečního kroku se špičky nezvednou od podlahy

Právě v romantickém baletu se technika *en pointe* ²⁴ zdokonalila na nynější úroveň. Tanečnice se v druhé části co nejméně dotýká země a stoupá na špičky, jakoby se zbavovala své pozemské přirozenosti. V romantických baletních libretech tedy vítězí city a touhy. Jedná se o snahu člověka dosáhnout neznámého štěstí, které mu chybí a uniká. Ve své podstatě to byl protest proti osvícenskému racionalismu, nadvládě rozumu v 18. století.

Typickým námětem byl literární příběh o lásce smrtelníka k nadpřirozené bytosti, ke snu, k víle, k idealizované ženě, která je pro obyčejného smrtelníka nedosažitelná.²⁵ Děj romantických baletů obsahoval celkem komplikované zápletky a k jejím pochopením sloužila pantomima. Měla velmi důležitou roli. Měla co nejlépe přiblížit citový stav jednotlivých postav a posouvala děj vpřed. Hudba měla za úkol dodat celému příběhu ještě větší emocionální sílu.

Typickým baletem tohoto typu je *Giselle*. Ostatně jako jiné romantické balety, se balet *Giselle* vyvíjel v letech 1830 až 1850. Jedná se o dvouaktový balet, v kterém se objevují oba již zmíněné styly tance. Vypráví smutný příběh o mladé venkovské dívce *Giselle*, která se zamiluje. Posléze se z nešťastné lásky zblázní a umírá. Děj ilustruje, jaké hodnoty byly upřednostňovány v patriarchální společnosti té doby. Role žen byla jasně daná ve veřejné i soukromé sféře. ²⁶ Balet se stal jednou z mála kariérních možností, které dovoľovaly ženám být středem pozornosti a dotýkat se otázek, jaká je role ženy v umění a ve společnosti.²⁷ Názvy baletů měly stejně jako jejich literární předlohy jméno podle hlavní ženské postavy. Těmito balety jsou například kromě *Giselle* také *La Sylphide* nebo

²⁴ *En pointe* tedy špičková technika se objevovala dávno před romantickým baletem, byla však spíše zavrhována, nežli obdivována. Prováděli ji především akrobati a provazolezci, bylo to bráno jako dovednost, která nemá s uměním nic společného. Tanec na špičkách byl diváky i kritiky přijat jako umělecký prvek až ve 30. letech 19. století.

²⁵ BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, katedra tance, 2007, 7-8, 10. ISBN 978-80-73331-108-7.

²⁶ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 119. ISBN 978-0-521-53986-9.

²⁷ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 125. ISBN 978-0-521-53986-9.

Paquita, všechny většinou doplněné podtitulem *ballet-pantomime* nebo *ballet-féerie*. Často také měly názvy z oblíbených pohádek jako *Popelka* (1823) nebo *Spící krasavice* (1829).²⁸

Z francouzských skladatelů baletní hudby 19. století je možné zmínit Adolpha Adama, autor baletu *Giselle*. Napsal okolo čtrnácti baletů, většina z nich měla premiéru v Paříži. Jedním z dalších skladatelů je Léo Delibes, který napsal hudbu ke komickému baletu o loutce jménem *Coppélia*. Vypráví pohádkový příběh o krásné dívce *Coppélii*, která se vždy objevuje na balkoně tajemného vynálezce doktora, jménem Coppélius. Ačkoliv je to pouhá loutka, což však nikdo netuší, je obdivována snad každým mužem ve městě. Výjimkou není ani mladík Franz. Kvůli *Coppélii* zapomíná na svou dívku Swanildu. Doktor Coppélius *Coppélii* miluje a chce, aby obživila. Na to však potřebuje lidskou duši, aby jí mohl vdechnout život. Naláká do svého domu Franze a omámí ho. Loutka opravdu obživne, záhy však Coppélius zjistí, že se jedná pouze o převlečenou Swanildu. Společně s Franzem utečou z doktorova domu a vše dobře dopadne. Delibes napsal hudbu ještě k jednomu celovečernímu baletu pod názvem *Sylvia*, ve kterém vystupují nadpřirozené bytosti na motivy pastorálního dramatu *Aminta*, jehož autorem je Torquato Tasso. Autorem hudby k úplně první verzi baletu *La Sylphide* byl Jean-Madeleine Schnitzhoeffler.²⁹

4.1. Ballet blanc

Většina těchto zmíněných baletů jsou ideálním příkladem *ballet blanc*. Jsou typické pro romantický balet v 19. století. Tento výraz se používá pro scénu, kde tanečnice jsou všechny v bílých kostýmech, a to v bílých korzetech a v bílé tylové sukni, v krátkém provedení či delším pod kolena. Vystupují v něm nadpřirozené bytosti, víly, duchové, lesní nymfy, najády, mořské panny, čarodějnice či trollové. Předchůdcem tohoto žánru byl tanec ve třetím dějství opery *Robert Ďábel* skladatele Giacoma Meyerbeera.³⁰ Dále *ballet blanc* byl uveden v pozdějším období například ve druhém a čtvrtém dějství *Labutího*

²⁹ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 147, 148, 150. ISBN 978-0-521-53986-9.

³⁰ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 118, 122. ISBN 978-0-521-53986-9.

jezera (1876), v druhém jednání baletu *Bayadère* (1877) a v prvním jednání baletu *Louskáček* (1892).

4.2. Dánský baletní romantismus

Dánský balet získal mezinárodní uznání zejména díky francouzsko-dánskému choreografovi Augustu Bournonvillovi³¹ (1805-1879). Královský balet se v Kodani vyvíjel podstatně pomaleji, než tomu bylo například ve Francii. Začátkem 19. století nebyl zdaleka na tak vysoké úrovni. Bournonville si byl vědom vysokých nároků, které balet mezinárodní prestiže vyžadoval. Dokázal však vyzdvihnout dánský balet na vysokou úroveň. Zároveň mu dal velice unikátní formu v podobě typických národních prvků, které tento baletní styl dělají zajímavým a odlišným od ostatních stylů. Vytvořil okolo padesáti baletů a velké množství divertiment do oper a divadelních her. Vždy si stál za tím, že umění by mělo být pozitivní, mělo by člověka povznášet a vytvářet z něho harmonickou bytost. Jeho názory byly relativně jednotné s ostatními dánskými umělci té doby.³² Je možné zmínit umělce, jakými byli například sochař Bertel Thorvaldsen, hudební skladatel Johan Peter Emilius Hartmann, básník Adam Oehlenschläger nebo spisovatel Hans Christian Andersen.

Bournonvillovo ztvárnění romantického dualismu, spojení pozemského světa s nadpozemským, bylo poněkud jemnější. Jeho romantické balety se vzdalují tomuto striktnímu schématu. Skoro vždy končí šťastně namísto tragického konce, kde hlavní hrdinka umírá. V prvních jednáních se většinou objevuje mladík, jenž je poháněn svými fascinacemi a touhami, které ho odvádí od spořádaného života. Dříve či později nakonec zjistí, co všechno vlastně riskuje svou nerozvážností a lehkomyšlností. Jeho zdravý rozum a láska nakonec vítězí. Jediným baletem Augusta Bournonvilla, který má smutný konec, je *La Sylphide*. Na jeviště uvádí tento balet oba světy i oba druhy tanečního projevu. Jedná se o druhé zpracování jednoho z nejstarších baletních představení. Původní verze vznikla

³¹ Narodil se ve stejném roce jako dánský spisovatel Hans Christian Andersen, s kterým se v pozdějších letech seznámil a pojilo je velmi dobré přátelství.

³² *Bournonville* [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <http://www.bournonville.com/bournonville46.html>

v roce 1832 a choreografie byla vytvořena italským baletním mistrem Fillipem Taglionim. Verze Augusta Bournonvilla z roku 1836 je jedinou dochovanou.

4.4. *La Sylphide* a jiné balety

La Sylphide je příběh o nadpřirozené bytosti, která se pohybuje mezi sněním a realitou v mysli romantického hrdiny. Tu se najednou objeví na scéně krásná zářící bílá víla se svými křehkými křídly, která tančí okolo spícího Jamese. Vše se odehrává v hale skotského panství, kde mladý pán dřímá ve svém křesle. Kdyby se jen probudil, mohl by spatřit krásnou pohádkovou bytost. Nakonec se opravdu probudí a spatří její okouzující tanec. Ona ho políbí a v okamžiku zmizí.³³

Děj se všelijak zkomplikuje, James se má brzy oženit, ale nemůže na nádhernou sylfidu zapomenout. Vydá se ji do skotského lesa hledat a vskutku jí najde společně s jejími dalšími éterickými sestrami a je ohromen jejím ladným tancem. Chce se ji dotknout, ale ona mu vždy uletí. Zlá čarodějnice Madge mu dá zakletou šálu, díky které mu prý krásná víla nebude moci uletět. James čarodějnici poslechne a sylfida si opravdu nechá od Jamese šálu obtočit kolem svých paží a ramen. V tu chvíli se začíná třást, ztrácí svou nadpřirozenost a křídla jí pomalu odpadají. Její oči oslepnou a umírá v Jamesově náručí. Pak už je jen ticho.³⁴

Tento balet měl velký úspěch již po prvním představení v Královském divadle v Kodani. Od této chvíle až doposud je v Kodani představován Královským baletním souborem. Autorem hudby je Herman Severin Løvenskiold a libreto napsal Adolphe Nourrit.

Ostatní balety jsou veselejšího charakteru a nekončí smrtí. Je tomu tak v baletu *Waldemar*, balet o čtyřech dějstvích na motivy dánského středověkého příběhu. Ve *Fjernt fra Danmark (Daleko od Dánska)* se mladý muž vydává na cestu do Jižní Ameriky a je okouzlen španělskou dívkou Rositou. Hodí svůj zasnubní prsten do moře, ale nakonec se

³³ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 126. ISBN 978-0-521-53986-9.

³⁴ *La Sylphide. The Ballet* [online]. John W. Beales, 2004, 4 September 2007 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <http://www.the-ballet.com/sylphide.php>

vrhne do mořských hlubin a vyloví prsten zpět, aby se mohl vrátit ke své dánské snoubence.³⁵ Takto tomu je i v baletu *Napoli (Neapol)*, byl odrazem Bournonvillova pobytu v exilu. Mladík Gennaro se vydává na plavbu po moři se svou dívkou Teresinou, zastihne je ohromná mořská bouře a vrátí se zpět pouze on. Po jeho návratu je vyhoštěn a vydá se jí hledat. Druhé jednání se odehrává v podmořské jeskyni, ve které Gennaro svou milou najde. Zde již vystupují pohádkové bytosti v podobě najád neboli mořských panen. Teresina se stala jednou z nich a Gennaro si nepamatuje. Nakonec se podaří ji proměnit zpět v člověka a vše končí šťastně.³⁶ Na hudbě k tomuto baletu se podílelo několik hudebních skladatelů, například Edvard Helsteg, Holger Simon Pauli nebo Niels Wilhelm Gade. Dalším tříaktovým baletem, ve kterém se vyskytují nadpřirozené síly, je balet *Et Folkesagn (Lidová pověst)*.³⁷ Fantastický příběh o dvou dívkách, které byly jako malé vyměněny. Hilda je krásná mladá dívka a bydlí v trollí jeskyni. Birthe je naopak velice divoká a ne moc hezká mladá šlechtična. Celý příběh se odehrává na dánském Jutsku. Vypráví o tom, jak nelehký může být život mezi trolly a elfy, ale zároveň i mezi lidmi. Tento balet je nejvíce ovlivněn dánským folklórem. Kromě inspirace dánskými národními písněmi, tradicemi a pověstmi, čerpal Bournonville i z německých pohádek bratří Grimmů. V baletu *Abdallah* se Bournonville nechal inspirovat exotičtějším prostředím pohádek *Tisíce a jedna noc* v podobě harémů, šejků a dramatických scén. V závěru však vše dobře dopadne, zvítězí láska a odpuštění.³⁸

4.5. Hudba k baletům

K nejvýznamnějším a nejvlivnějším divadlům v 19. století patřila Národní pařížská opera. Odehrálo se zde mnoho mimořádných představení a vystoupilo velké množství

³⁵ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 130. ISBN 978-0-521-53986-9.

³⁶ Review/Ballet; A 2d Cast in Bournonville's 'Napoli'. *The New York Times* [online]. 17 June [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1988/06/17/arts/review-ballet-a-2d-cast-in-bournonville-s-napoli.html>

³⁷ Hudbu složili stejní skladatelé, jako tomu bylo v baletu *Napoli*.

³⁸ DANCE: BALLET WEST REVIVES BOURNONVILLE'S 1855 'ABDALLAH'. *The New York Times* [online]. 3 May [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1985/05/03/arts/dance-ballet-west-revives-bournonville-s-1855-abdallah.html>

význačných hudebních osobností, a to i baletních. Původně byla baletní vystoupení součástí čtyřaktových i více aktových oper. Zájem o balet však neustále stoupal, až se vyvinul v nezávislé představení. Čas od času sklízel mnohem větší úspěch než opera. Tím, že vznikal nový balet, vznikala i nová baletní hudba. Hudba dostala taktéž novou úlohu. Nebyla už jen pouhou zvukovou kulisou, ale podílela se na vytváření celého baletu. Baletní hudbu je možné rozdělit na dva typy. Prvním je hudba taneční určena k národním a charakterním tancům. Druhým je hudba pantomimická nebo také dramatická. Jelikož se stal balet bezeslovým, začala mít hudba mnohem důležitější roli. Nároky kladené na skladatele baletní hudby byly dosti vysoké. Charakter baletní hudby se liší od jiné tím, že nemá pouze doprovodit a zdůraznit slova libretisty, ale má být sama o sobě libretem. Má pomoci vyjádřit emoce, proto je více expresivní.

V 19. století byl jedním z názorů i ten, že kromě tance a pantomimy, musí i hudba provádět příběhem, vysvětlovat děj a tlumočit jednotlivé scény divákovi.³⁹ Skladatelé k tomu využívali různé prostředky. Takovým příkladem je *air parlant*⁴⁰, jedná se o způsob imitování lidského hlasu hudbou. Objevoval se v mnoha baletech, třeba v *La Sylphide* v závěrečné scéně, v které krásná víla umírá Jamesovi v náruči. Dále bylo časté využití recitativu, jako tomu je v baletu *Napoli*. Pozoun zde imituje hlas pouličního baviče. Taktéž se v baletní hudbě objevoval tzv. příznačný motiv neboli *leitmotif*, který charakterizoval určitou myšlenku, postavu nebo emoci.

Scény, které obsahovaly převážně pantomimické a dramatické prvky, byly důležitou součástí romantického baletu. Význam hudby v těchto scénách byl velice rozmanitý. Sloužila například k vyjádření emocí, charakteru postav a také k imitaci všech možných okolních zvuků. Hudba určená tancům se vyznačuje pravidelným frázováním, chytlavou melodií a je doplněna barevnou harmonií. Zpravidla uvede melodii sólový nástroj, a poté ji zopakuje celý orchestr. Objevují se často kadence, které se opakují a na

³⁹ SMITH, Marian. *Ballet and Opera in the Age of Giselle: Princeton Studies in Opera* [online]. USA: Princeton University Press, 2000, s. 110. [cit. 2018-06-22]. ISBN 0-691-04994-7. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=DYNVBgAAQBAJ&pg=PA3&hl=cs&source=gbbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

⁴⁰ *Air parlant* je krátký úryvek zhudebněného textu, může pocházet z opery nebo lidové písně.

konci se zrychlují. Taková hudba je typická v balettech, jako je *Coppélia*, *La Baydère* nebo *Labutí jezero*.

Jak již bylo zmíněno, součástí baletů jsou národní neboli charakterní tance. Hudební skladatelé vybírali tance odpovídající charakteru daného prostředí, v kterém se děj baletu odehrával. Takových tanců bylo mnoho. V Německu byl třeba typickým tancem waltz, v Polsku mazurka, ve Francii menuet, ve Španělsku bolero, v Maďarsku čardáš a na Sicílii tarantela. Skladatelé s oblibou využívali tyto tance v operách i v balettech jako později například Petr Iljič Čajkovskij v *Labutím jezeře* nebo *Louskáčkovi*.⁴¹

⁴¹ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 144. ISBN 978-0-521-53986-9.

5. Ruský balet 19. století a Marius Petipa

Již v 18. století se díky zájmu ruského cara Petra Velikého balet dostal společně s dalšími aristokratickými tanečními formami z Evropy do Ruska. Balet si zde velmi rychle získal oblibu, čímž začal dosahovat vysokých kvalit. Ruští aristokrati ho zbožňovali, kdežto evropská šlechta naopak upřednostňovala operu jako hlavní druh zábavy. V průběhu 19. století se v baletu začaly objevovat ruské národní prvky jako například ruské lidové a národní tance. Ruské prvky se projevily i v kostýmech či kulisách. Carský balet, dnes Mariinský balet patří k nejstarším baletním souborům vůbec. Carský dvůr rád přijímal zahraniční umělce. Byli mnohem více vážení, než ruští umělci, kterými dvůr často spíše pohrdal. V Rusku velmi rychle vzniklo mnoho baletních škol a o balet začal být velký zájem. V roce 1756 byla založena Carská divadla, jejichž patronkou byla Kateřina Veliká. Díky tomu mohl balet vzkvétat ještě více.

Zásadní postavou ruského baletu byl Marius Petipa (1818-1910). V Rusku proslul nejprve jako tanečník a poté především jako baletní mistr a choreograf v Carských divadlech v Petrohradě a Moskvě.⁴² V sedmi letech začal s baletem pod vedením svého otce a v devíti poprvé vystoupil v baletním představení *La Dansomanie*. Studoval pod vedením Augusta Vestrise a již ve dvaceti letech byl jmenován baletním mistrem v baletním souboru v Nantes. Brzy se začalo projevovat i jeho nadání pro choreografii. Vytvářel choreografii k operám, tancům a vlastním jednoaktovým baletům. Poté se svým otcem odcestoval do Spojených států. Nejenže otevřeli Národní divadlo v New Yorku, ale představili zde balet *La Tarentule*, který byl vůbec prvním baletem provedený na území Ameriky. Dále vystupoval v Paříži, kde jeho partnerkou byla světoznámá primabalerína Carlotta Grisi. V Bordeaux se stal *premier danseur*⁴³ a debutoval v hlavních rolích například v *La Péri* nebo *Giselle*. Dále působil jako baletní mistr v Královském divadle v Madridu. Vytvořil zde několik choreografií ke španělským baletům.

V roce 1847 přijal pozvání od ředitele carských divadel v Petrohradu na pozici *premier danseur*. V Rusku zůstal nakonec skoro sedmdesát let. Na jeho vysněné místo choreografa si musel ještě pár let počkat, jelikož hlavním choreografem byl Saint-Léon,

⁴² V Petrohradu působil například v Mariinském divadle a v Moskvě ve Velkém divadle.

⁴³ Baletní sólista

jenž se brzy stal Petipovým rivalem. Výrazným posunem v kariéře choreografa byl pro Petipu rok 1862. V tomto roce byl poprvé uveden jeho *grand ballet* s názvem *Faraonova dcera*. Dále pak uvedl na scénu dva velké balety *Le Roi Candaule* v roce 1868 a *Don Qujote* v roce 1869, na kterém poprvé spolupracoval se skladatelem Ludwigem Minkem.⁴⁴ V roce 1871 se stal baletním mistrem Carských divadel.

5.1. Petipovy balety

Většina klasických baletů jsou Petipovým dílem. Od roku 1871 do počátku 19. století vytvořil většinu svých nejznámějších představení, která měla premiéru převážně v Petrohradu. Společně s Ludwigem Minkem vytvořili balety *La Camargo*, *La Fille des neiges*, společně obnovili pohádkové balety *La Fille du Danube* Adolpha Adama a *Le Papillon* od Jacquea Offenbacha. Vrcholem jejich spolupráce je však exotický balet *La Bayadère* z roku 1877. Ve většině těchto baletů se objevují nadpřirozené síly a pohádkové bytosti.

La Fille des neiges je smutný příběh o kapitánovi, který se zamiluje do dcery sněhu. Balet začíná tím, že jeho loď padne do pasti zlého ducha zimy. Celá posádka je uvězněna v jeho království. Kapitán zde poprvé spatří dceru sněhu. Omámen její chladnou krásou ji vyzná lásku, kterou ona však neopětuje. Kapitán opětuje svou duši zlému duchovi, aby se jeho posádka zachránila. Najednou se zjeví bohyně léta a kapitánovi pomůže. Promění dceru sněhu v kapku vody. Duch zimy však léto přemůže a vrátí se zpět ponurá zima i dcera sněhu. Kapitán umírá, dcera sněhu se stala jeho zkázou.

Tento balet byl spíše Petipovým neúspěchem, ale je zajímavý v tom, že právě z tohoto baletu pochází scéna tančících sněhových vloček, která byla znovu použita v mnohem známějším baletu skladatele Petra Iljiče Čajkovského *Louskáček*.⁴⁵

⁴⁴ Ludwig Minkus (1826-1917) byl rakouský dirigent, houslový virtuóz a skladatel převážně hudby k baletům *Don Qujote* nebo *La Bayadère*. Působil na pozici hlavního skladatele v carských divadlech v Rusku.

⁴⁵ The Daughter of the Snows. *Petipa Society* [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://petipasociety.com/the-daughter-of-the-snows/>

La Fille du Danube je původně romantický balet ve dvou aktech. Vypráví příběh o krásné víle a nešťastné lásce. Postava se velmi podobá sylfidě, rozdíl mezi nimi je v tom, že sylfida je vzdušná víla a dcera Dunaje je vílou vodní.

Le Papillon neboli *Motýl* je taktéž fantastický balet ve dvou aktech. Minkus společně s Petipou tento balet taktéž obnovili a rozšířili jej o dva další akty. Vystupuje v něm zlá stará víla Hamza, která ve svém paláci drží krásnou princeznu Farfallu jako svou služku. Hamza touží být zase mladá, ale to by musela dostat polibek od mladého prince. Do Farfally se však náhodou jeden princ zamiluje, a jelikož zlá víla na krásnou princeznu žárlí, promění ji v motýla. Přes mnoho komplikací se oba shledají. Zlá víla je přeměněna na kamennou sochu a celý příběh končí šťastně svatbou.

V roce 1881 se ředitelem Carských divadel stal Ivan Vzevolozhosky, který přesunul císařský balet z Velkého divadla do Mariinského divadla. V tomto období vznikla největší baletní díla. V 80. letech 19. století Petipa společně s Minkem pokračovali v obnově starších baletů, například balet *Paquita*, pro který vytvořili *Grand Pas Classique*.⁴⁶ Dále upravil balety *Giselle*, *Coppélia* a *Esmeralda*.⁴⁷ Dalším zásadním krokem byla Petipova spolupráce s choreografem Lvem Ivanovem, jejich prvním baletem byl balet *La Fille mal gardée*. Období mezi 80. a 90. lety 19. století je považováno za zlatou éru ruského baletu. Divadla v Moskvě a v Petrohradě se mohla pyšnit přívalem velice významných baletů a světoznámých tanečníků.⁴⁸ Čajkovského *Šípková Růženka* byla uvedena na scénu v roce 1890 a *Louskáček* v roce 1892 a *Labutí jezero* roku 1895

⁴⁶ Jedná se o sled tanců, které neposouvají děj vpřed, ale převažuje v nich technika klasického baletu. Je vrcholem celého představení. *Grand pas* lze provádět odděleně u různých příležitostí. Tato část je například v baletu *Le Corsaire* (tanec *Jardin Animé*), *La Paquita* (*Paquita Grand Pas Classique*) a *Raymonda* (*Grand Pas Classique Hongrois*).

⁴⁷ Jedná se o druhé verze těchto baletů. Petipa je značně přepracoval a znovu je uvedl na scénu v roce 1884 a 1886.

⁴⁸ Mezi tyto tanečníky a tanečnice je možné zmínit: Enrico Cecchetti, Sergei Legat, Pavel Gerdt, Matilda Kschessinskaya, Olga Preobrazhenskaya.

(první verze byla uvedena již v roce 1877).⁴⁹ Na těchto baletech se Petipa podílel společně s Lvem Ivanovem.^{50, 51}

Jeho balety vždy vypravovaly příběh. Mnoho z nich vypráví o nešťastné lásce, která končí smutně a nebo o lásce, která musí projít mnoha nástrahami, aby dosáhla šťastného konce. Hlavní postavou jeho baletů je vždy žena. Chtěl ukázat mimořádné technické i umělecké dovednosti ženy jako tanečnice. Romantický balet již roli ženy značně vyzdvihl, ale Petipa k tomu ještě přidal technickou dokonalost, která vrcholila v 60. letech 19. století. To se projevilo v baletních špičkách. Díky svému zdokonalení umožňovaly tanečnicím více běhat, otáčet se na špičkách a jejich skoky byly daleko přesnější a ladnější. Také kostýmy prošly velkou proměnou. Byly mnohem odvážnější v tom, že odkryvaly mnohem více ženské tělo, korzety odhalovaly útlé pasy a sukně později i celé nohy. Romantický balet představoval tanečnici jako nadpozemskou bytost a věčně krásnou mladou dívku. Na konci 19. století byla primabalerína hvězdou na jevišti.

Jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, do té doby byly typické balety o dvou aktech. Byly prováděny dohromady s operou jako celovečerní představení. Petipa společně s hudebními skladateli vytvářel díla, která měla tři až čtyři jednání. Tato díla byla bohatá na množství tanečníků a tanečnic, na množství scénických obměn, kostýmů, tanců i jednotlivých kroků. V podstatě vše muselo být dokonalé. Samozřejmě ne všichni uvítali tento nový styl, který byl natolik dokonalý, že působil až strojově. August Bournonville navštívil několikrát představení Maria Petipy. Ačkoliv obdivoval bohatost i propracovanost jeho baletů a velké nadání tanečnic, které se učily pod jeho vedením, byl Bournonville téměř šokován tím, co viděl. Podle něho byly Petipovy balety příliš pompézní a přeplněné virtuózními pasážemi, které se neztotožňovaly se zdravím rozumem.

⁴⁹ Marius Petipa v těchto letech vytvořil i své finální verze baletů *Coppélia* (1894), *Faraonova dcera* (1898), *Le Corsaire* (1899), *Esmeralda* (1899) a *La Bayadère* (1900).

⁵⁰ Lev Ivanov (1834-1901) byl ruský tanečník a choreograf. Byl velmi vážený jako tanečník. Jako choreograf zůstal celý život ve stínu Maria Petipy, jelikož se zahraničním umělcům dostalo v Rusku mnohem více uznání. Měl však velký talent a jeho odkaz zůstává v jeho baletech. Mezi jeho první celovečerní balet patří *La Fille mal gardee* neboli *Marná opatrnost*. Vytvořil i choreografii k baletu *Louskáček* a celé druhé jednání v *Labutím jezeře*, protože v té době Petipa vážně onemocněl. Petipa z jeho práce byl natolik nadšený, že mu dovolil vytvořit i čtvrté jednání v tomto baletu.

⁵¹ About Petipa. *Petipa Society* [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://petipasociety.com/about/>

Nelíbily se mu ani kostýmy tanečnic a tanečníků. Přišly mu lascivní. Petipa nicméně vytvořil styl, ke kterému pozdější generace vzhlížely a považovaly ho jako určující okamžik ve vývoji nejen ruského baletu.⁵²

5.2. Petipovy postupy v choreografii

Během své šestapadesátileté baletní kariéry, vytvořil Marius Petipa šestačtyřicet originálních baletů a zasloužil se za obnovu sedmnácti starších baletních představení. Sestavil novou choreografii k několika částem v baletu *Giselle* nebo *Le Corsaire*, dal dohromady pět divertiment a přispěl pětatřiceti tanečními sekvencemi do produkce Mariinské opery. Vytvořil vlastní metodu na základě klasických kroků *danse d'école* a zařadil je do jednotlivých kategorií podle kvality a důležitosti. Rozdělil je do sedmi skupin, podle kterých pak vytvářel choreografii ke svým baletům. Do první kategorie patří pomocné kroky. Spojují jeden krok nebo celou pohybovou frázi s další. Těmito kroky jsou *failli*, *glissade*, *tombé* a *pas de bourrée*.

Druhou kategorií jsou velké a malé kroky k dosažení výšky neboli *élévation*, mezi které patří tzv. *pas de chat*, *grand jeté entrelacé* a *ballonné*. Třetí kategorií jsou *batterie* neboli údery. Jedná se o pohyb, při kterém nohy o sebe udeří. Je to hlavně mužský prvek. Názvy těchto pohybů jsou *entrechat quatre*, *cabriole* nebo *brisé*. Čtvrtou skupinou je *port de bras* neboli práce paží. Jsou to pohyby paží do různých pozic a pohyby horní části těla. Je celkem šest ustanovených pozic paží. Dále sem spadá *épaulment*, což je umístění hlavy, ramen a těla při lehkém otáčení směrem k publiku nebo od něho. *Pirouettes* patří do páté skupiny a jedná se o otáčení na jedné noze. Je to pokročilý prvek a dělí se na velké a malé piruety. Dodávají rychlost a vzrušení. Do předposlední kategorie patří klasické lyrické a elegantní pózy, jakými jsou *arabesque* a *attitudes*. První je póza na jedné noze, kdy druhá noha je zanožená a tvoří s tělem ladnou křivku. *Attitudes* je taktéž póza na jedné noze, kdy druhá noha je přednožená nebo zanožená a je pokrčena v koleni. Poslední sedmá kategorie

⁵² KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 155-156. ISBN 978-0-521-53986-9.

je práce na špičkách neboli *en pointe*, což je vyšvihnutí těla na špičky prstů u nohou. Je vrcholnou formou baletu a dodává konečný výsledek všem předchozím kategoriím.⁵³

5.3. Zlatá éra ruského baletu – baletní klasicismus⁵⁴

Marius Petipa silně ovlivnil ruský balet. Jeho působení v Carských divadlech mělo silný vliv na vývoj ruského baletu a také předsedal přechodu mezi romantismem a baletním klasicismem. Klasická éra dala vzniknout mnoha již zmíněným baletům, které jsou dodnes uváděny v divadlech po celém světě. Petipa tedy vytvořil základy moderního ruského baletu. Propojil italský bravurní styl⁵⁵ s francouzskou lyrickou technikou. Přeměnil umění, které mělo své zásadní postavení na Západě na zcela nový styl, který v sobě odrážel ruskou národní identitu. Vytvořil novou strukturu tanců i jednotlivých pohybů, rozšířil baletní terminologii a vychoval několik generací vynikajících tanečníků. Jeho balety jsou považovány za klasická díla, ačkoliv vznikaly v dobách romantismu. Toto označení se začalo používat ve 20. století a sloužilo k ustanovení kánonu, který kontrastoval s přicházejícím modernismem. Tento kánon je přisuzován právě Petipovi.⁵⁶

Carský balet byl do 80. let 19. století celkem izolovaný od jiných vlivů. Díky již zmíněnému Ivanu Vsevolozhskému, který se stal v roce 1881 ředitelem carských divadel došlo k mnoha změnám. Vsevolozhsky byl oproti svým předchůdcům kulturně vzdělaný a svým chováním a svými názory byl spíše Evropanem. V roce 1882 začaly do Petrohradu a do Moskvy proudit zahraniční soubory společně s novými formami zábavy. Těmito novými formami byly například operety, varietní představení nebo *ballets-féeries*. *Ballet-féerie*⁵⁷ byl založen především na velkém množství efektů, které měly diváka ohromit.

⁵³ LEE, Carrol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York: Routledge, 2002, s. 210-211. ISBN 0415-94257-8.

⁵⁴ Klasický balet vznikl postupně a ovlivňovalo ho hned několik baletních stylů. Těmito styly byly především francouzský balet, italský balet, ruský balet a britský balet.⁵⁴ Patří sem i balet dánský.

⁵⁵ Balet v Itálii má dlouholetou tradici. Obdobně jako ve Francii vznikl již v renesanci a vytvořil si svůj vlastní estetický soubor kvalit, které se promítly do klasického baletu.

⁵⁶ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 151. ISBN 978-0-521-53986-9.

⁵⁷ *Ballet féerie* byl francouzský divadelní žánr kombinující hudbu, tanec, pantomimu a akrobacii. Scéna je velice bohatá a často se mění. Vystupují v něm nadpřirozené síly a bytosti. Tento žánr ovlivnil vznik muzikálu a filmu.

Veškerý děj i choreografii zastínil. Byl to opak *grand ballet*, na který bylo ruské obecenstvo doposud zvyklé.⁵⁸ Ačkoliv se Vsevolozhskému tyto trendy nemusely zamlouvat, jejich obliba stoupala, proto se rozhodl do několika děl z poloviny 80. let 19. století začlenit tento nový žánr. Postupoval však velice rozvážně. cý balet tedy pozvolna získával tvář podle Vsevolozského představ, čímž bylo hlavně propojení se západním evropským stylem, jenž se vyznačoval impozantními scénami s elegantní a důmyslnou choreografií a propracovanou hudbou. Zrušil pozici oficiálního baletního skladatele, čímž silně porušil tradici, ale díky tomu se mohla baletní hudba i balet samotný vyvíjet novým směrem. Vznikala odlišná hudba k baletům zkomponovaná ruskými skladateli. Právě Vsevolozhsky započal spolupráci mezi Petipou a Čajkovským.⁵⁹

5.4. Čajkovskij a Petipa

V dobách Čajkovského a Petipy měl baletní mistr hlavní slovo. Skladatel i libretista byli podřízenými. Během tvorby nového baletu musel skladatel čelit mnoha požadavkům ze strany baletního mistra a často musel svou kompozici přepsat nebo některé úseky vynechat. Pro skladatele, který se nespecializoval pouze na psaní hudby k baletům, to byla velice náročná práce. Hudba musela splňovat hned několik požadavků. Jednou z prvních podmínek bylo, že hudba byla napsána v souladu s charakterem baletu. Skladatel musel přijmout, že hudba je doprovodem k něčemu, co se odehrává na scéně. Má za úkol zdůraznit pohyby v tanci a objasnit duševní pochody, které nelze vyjádřit gesty. Dalším požadavkem byl rytmus, který musel být pravidelný a fráze stejně dlouhé. Fyzická výdrž tanečníků byla taktéž brána v potaz, proto delší hudební úseky byly rozděleny na kratší. Melodie měla být živá, jednoduchá a snadno zapamatovatelná. Požadavkem byla i adekvátní orchestrace. Skladatel musel brát ohled taktéž na zvučnost v jednotlivých částech baletu. Obsazení orchestru v baletu bylo často velké a různorodé. Bylo zapotřebí mít na zřeteli, že hudba se často mění v závislosti na baletních číslech. Těmito čísly se rozumí sólové, taneční a pantomimické části, které se v představení neustále střídaly.

⁵⁸ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 106. ISBN 0-19-816249-9.

⁵⁹ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 157. ISBN 978-0-521-53986-9.

I Čajkovskij se bezpochyby musel vypořádat s podobnými nároky, přestože se již nacházel v jiné pozici.⁶⁰ Spolupráce Čajkovského s Petipou započala v roce 1888 baletem *Spící krasavice* (*Šípková Růženka*). Vsevolozhsky napsal Čajkovskému, že by rád napsal libreto podle předlohy pohádky Charlese Perraulta *Spící krasavice*. Cílem bylo vytvořit balet, který měl být v duchu *mise-en-scène*⁶¹ z doby Ludvika XIV. s hudbou ve stylu Bacha, Lullyho nebo Rameaua. Čajkovskij souhlasil, a tím začala rozsáhlá práce na tomto díle. Petipa si samozřejmě uvědomoval významnost této kolaborace. Vůbec poprvé se podílel na baletu s takto uznávaným hudebním skladatelem. Své postupy a metody však nezměnil. Čajkovskému předložil plán baletu. V každé části popsal charakter, který by hudba měla mít, orchestraci, metrum, počet a délku taktů. Čajkovskij se podle dochovaných záznamů z návrhů a požadavků, snažil Petipovi co nejvíce vyjít vstříc. Výsledkem bylo celovečerní představení, které sice následovalo tradici baletu 19. století, ale také dosahovala nevídaných uměleckých kvalit, což doposud nebylo zvykem. Tento balet nebyl pouze mistrovským dílem, ale i odrazem hierarchie carské moci a carského života. Sice se neodehrává v Rusku, ale prostředí šlechtického dvora a sám průběh děje oslavuje politický obraz, jenž v té době představovali Romanovci. Tímto obrazem byl monarchistický ideál, tedy spořádané politické zřízení vedené čestným a právoplatným panovníkem. Celé představení trvalo přes čtyři hodiny a scéna byla velmi bohatá. Vystřídalo se několik tanců národních, klasických a společenských dohromady s pantomimickými scénami, které posouvaly děj vpřed.

Spící krasavice měla obrovský úspěch a Čajkovskij souhlasil s vytvořením dalšího baletu *Louskáček*. Libreto napsáno na motivy Ernesta Theodora Amadea Hoffmanna⁶² se mu však vůbec nezamlouvalo. Brzy po prvních zkouškách vážně onemocněl Marius Petipa

⁶⁰ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 1-7. ISBN 0-19-816249-9.

⁶¹ *Mise-en-scène* znamená uspořádání scény

⁶² Ernest Theodor Wilhelm Hoffmann, známý jako E. T. A. Hoffmann pruský spisovatel, malíř, kritik, hudební skladatel a dirigent. Jméno Wilhelm si změnil na jméno Amadeus, protože choval velký obdiv k Mozartovi. Psal hlavně romány, novely a povídky. Je autorem románu *Louskáček a myší král* (1816), který se stal předlohou pro Čajkovského balet *Louskáček*. Jeho povídka *Písař* se také stala předlohou pro již zmíněný balet *Coppélia*, jehož skladatelem byl Leo Delibes.

a jeho práci po něm převzal právě již zmíněný choreograf Lev Ivanov. Ihned po uvedení se balet setkal s velkou kritikou.

Po třech letech vznikl další balet, který se stal baletní ikonou 19. století. Tím bylo *Labutí jezero*. Petipa pracoval na prvním jednání a většiny třetího. Třetí dějství se odehrává na plese, na kterém vystoupí černá labuť. Čajkovskij se této verze již nedočkal.⁶³

⁶³ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 157-159. ISBN 978-0-521-53986-9.

6. Čajkovského pohádkové balety

Čajkovského tvorba pronikla do oblastí hudby symfonické, komorní i dramatické. Co se Čajkovského stylu týče, jeho dílo bylo protikladem členů *Mocné hrstky*.⁶⁴ Nikdy se s jejich názory a idejemi neztotožnil, jelikož nesouhlasil s jejich odmítavým přístupem k zahraniční hudbě. Čajkovskij se tedy oproti nim řadil spíše do proudu hudby evropské. Měl velmi blízko k francouzské a německé hudbě, nicméně jeho hudební řeč obsahovala ve značné míře i prvky ruského folkloru. Choval velký obdiv k Mozartovi, Schumannovi a Mendelssohnovi. Nebránil se ani vlivům novoromantismu.

Čajkovskij odmítal realismus v baletu a naopak se mu zamlouvala myšlenka spojení tance a pantomimy se světem pohádek. Balet pro něho byl ideálním žánrem. Jeho tři díla *Šípková Růženka*, *Louskáček* i *Labutí jezero* jsou pohádkami, v kterých vystupují princové a princezny společně s čarovnými pohádkovými bytostmi. Nestačí však pouze samotný balet, aby evokoval fantaskní příběh. Je to právě Čajkovského hudba, která diváka uvádí do pohádkového světa. Není to dáno pouze jeho důslednou kompoziční technikou, pevnou formou a instrumentačním mistrovstvím, ale i melodickou rozmanitostí a lyrickým charakterem jeho hudby. Ve svých pozdních operách se zaměřil na sledování psychologického vývoje a psychologických pochodů hlavních postav. Takto přistupoval i k baletní hudbě. Je zde taktéž zřejmý psychologický moment jednotlivých postav a situací. Čajkovského baletní hudba stála zcela mimo dosavadních zvyklostí v tomto žánru, jenž byl doposud chápan jako doprovod k taneční akci. V jeho baletní hudbě je pozornost zaměřena na lyricko-psychologické ztvárnění osobního dramatu, čímž je většinou konflikt mezi jedincem a společností či mezi touhou po štěstí a překážkami kladenými životem. Tyto nové rysy v hudební tvorbě ovlivnily následující generaci hudebních skladatelů a projevíly

⁶⁴ *Mocná hrstka* byla skupina hudebních skladatelů sdružených okolo hudební osobnosti Alexandra Sergejeviče Dargomyžského. Obraceli se k ruskému venkovskému lidu a odmítali návaznost na západoevropskou hudbu. Odlišná modalita, rytmická nepravidelnost a časté kvartové skoky umožnily vytvořit řadu nových hudebních možností. Mezi nejznámější členy patří Modest Petrovič Musorgskij, Alexandr Porfirjevič Borodin, Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov.

se hlavně v odmítnutí sociálních témat a realismu v baletu. Naopak začaly být upřednostňovány spíše abstraktní představy.⁶⁵

6.1. *Labutí jezero*

Balet o čtyřech dějstvích měl premiéru 20. února 1877, ale tenkrát se nesetkal s velkým úspěchem. Choreografem původní verze byl Julius Reisinger⁶⁶. Nedochovaly se ale žádné podstatné záznamy o jejich spolupráci. Až v roce 1895 po uvedení v Mariinském divadle v Petrohradě se dočkal patřičného uznání zásluhou choreografů Maria Petipy, Lva Ivanova, dirigenta Riccarda Driga a Čajkovského mladšího bratra Modesta, kteří ho znovu uvedli na scénu. Bratr Petra Iljiče přepracoval libreto. Riccardo Drigo vytvořil novou instrumentaci díla a přidal tři klavírní skladby Petra Iljiče Čajkovského, které taktéž zinstrumentoval. Mezi tyto skladby patří *L'Espiègle*, *Un poco di Chopin* a *Valse Bluette Op. 72*. Čajkovský se toho však nedožil.⁶⁷

Libreto *Labutího jezera* vzniklo v roce 1876. Není zcela jasné, kdo je autorem, ale existuje několik teorií. Jednou z nich je například, že libreto bylo napsáno Vladimírem Petrovičem Begichevem, jenž byl ředitelem Bolšojského divadla v Moskvě. Dále také není známý námět děje tohoto baletu. Neexistuje tedy dostatečná odpověď na to, jak libreto vzniklo. Inspirací mohla být pohádka *Jezero labutí* ze sbírky *Die Volksmärchen der Deutschen* od německého autora Johanna Karla Augusta Musäua, jenž byl jedním z prvních sběratelů lidových pohádek v Německu. Samotný děj se jiný, ale je zde použit námět s labutěmi, které se v noci promění v krásné dívky. Od ostatních labutí se liší tím, že

⁶⁵ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Praha: TOGGA, 2001, s. 455-456. ISBN 80-902912-0-1.

⁶⁶ Julius Resinger neboli Václav Reisinger byl český tanečník a choreograf. Působil v Lipsku, Berlíně, Praze nebo Moskvě. Přestože žádné jeho dílo nemělo nikdy úspěch a několikrát byl nařčen z nedostatku talentu, měl velmi dlouhou kariéru. Kromě první neúspěšné verze *Labutího jezera* se podílel například na baletu *Kouzelný střevíček* (1871), který byl napsán na motivy pohádky *Popelka*. Hudbu složil Wilhelm Carl Mühldorfer. Zajímavé je, že hudbu k tomuto baletu o pěti jednáních měl nejprve zkomponovat Čajkovskij. Měl být jeho prvním baletem. Nejsou známy důvody, proč Čajkovský hudbu k tomuto baletu nakonec nezkomponoval.

⁶⁷ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 165. ISBN 978-0-521-53986-9.

mají na hlavě korunku. Vystupuje zde i postava, která se jmenuje Benno, ale kromě jména nemá nic společného s postavou Benna z *Labutího jezera*.

Někteří teoretici tvrdí, že inspirací mohlo být dílo Richarda Wagnera, kterého Čajkovský velmi obdivoval. Sám Čajkovský uznal, že byl při psaní symfonické básně *Francesca da Rimini* ovlivněn Wagnerovým *Prstenem Nibelungovým*. Obě díla mají vskutku něco společného. Příkladem může být, že obě hlavní mužské postavy spojuje stejné jméno a že v obou příbězích je hlavním tématem láska, smrt a zrada. Další možností je, že libreto k *Labutímu jezeru* bylo vytvořeno jako příběh, který vycházel ze tří předchozích kompozic Petra Iljiče Čajkovského. Všechna tato díla byla napsána na téma lásky mezi nadpřirozenou bytostí a smrtelníkem, obvykle s tragickým koncem. Tím je opera *Undine* (1873), opera *Mandragora* (1869-1870) a scénická hudba k Ostrovského hře s názvem *Sněhová panna* (1873). Ani s jedním dílem nebyl Čajkovský spokojený. Je tedy možné, že se mu nejvíce zamlouvalo z těchto námětů vytvořit jedno dílo, a to balet *Labutí jezero*. V druhém jednání v části *pas d'action*: *Andante*, *Andante non-troppo* a *Allegro* je použita hudba právě z opery *Undine*, což je duet Siegfrieda a Odetty. Původně vokální part byl nahrazen sólovými houslemi a cellem.

Nejsnazším vysvětlením však zůstává, že balet byl dán dohromady z různých námětů mnoha pověstí a legend. Nabízí se inspirace především německými pohádkami. Náměty baletů v 19. století byly běžně umisťovány do německého prostředí. Je tedy možné, že toto libreto vzniklo zpracováním několika různých příběhů z německých národních a lidových tradic. Postava prince Siegfrieda má již svého předchůdce v baletu *Giselle*. Zde taktéž Albrecht zradí krásnou dívku. V baletu *La Fille du Danube* je zase naopak uspořádán ples, na kterém si má budoucí panovník vybrat svou nastávající a labutí dívky mohou být vnímány jako nymfy a sylfidy, které byly ustálenými postavami romantických baletů. *Labutí jezero* má i hodně podobných bodů s Auberovou operou *Le Lac des fées*.

6.2. Libreto k baletu *Labutí jezero*

Podle původního libreta z roku 1877 začíná první jednání oslavou narozenin prince Siegfrieda. Oslava je v plném proudu. Mezi pozvanými je i princův učitel, přátelé i

poddaní. Na scéně se objeví princova matka. Z jejího příkazu se další den koná ples, na kterém si princ musí vybrat nevěstu. Siegfried by se raději oženil z pravé lásky. Jeho matka odchází a oslava pokračuje až do noci. Najednou princ spolu se svým přítelem Bennem zahlédnou hejno letících labutí a vydají se za nimi.

V druhém jednání princ Siegfried a Benno pronásledují labutě temným lesem. Dorazí na břeh jezera, ale labutě se jim vytratí z dohledu. Vedle jezera se nachází zřícenina staré kapličky. Rozhodnou se zde přenocovat. V tu chvíli je celé jezero ozářené světlem a přichází Odetta. Oba lovci jsou ohromeni její krásou a naslouchají jejímu příběhu. Odetta byla dcerou dobré víly, která si vzala jezdce Rothbarta (česky Rudovouse). Brzy na to však Odetta matka zemřela a její nevlastní otec se znovu oženil. Macechou se stala zlá čarodějnice. Odettu zaklela pro její krásu do labutě a neustále ji pronásleduje v podobě sovy, aby ji mohla zabít. Odettě pomohl její dědeček, který ji dal kouzelnou korunku, a ta má Odettu před macechou ochránit. Jakmile se Odetta provdá, ztratí nad ní čarodějnice veškerou moc. Siegfried se do Odetty zamiluje, ale ona má strach, že jim lásku zlá čarodějnice překazí. Princ Odettě přísahá věrnou lásku. Začne se rozednívat a Odetta zmizí.

Další jednání se odehrává na plese v královském sále. Princovi jsou jednotlivě představovány urozené dívky, jenže princ žádnou nechce. Myslí jen na Odettu. Najednou zazní fanfáry a objeví se Rothbart s Odilíí, černou labutí. Princ je ohromen. Myslí si, že se jedná o Odettu. Po Bennovi chce, aby ho ujistil, že je to Odetta. Benno však žádnou podobu nevidí. Zcela poblázněný princ s Odilíí tancuje a na konci večera jí požádá o ruku. V tu chvíli celý sál zhasne. Rudovous se promění v démona a společně s Odilíí zmizí. V okně se objeví zděšená Odetta a Siegfried za ní vyběhne.

V posledním dějství se Odetta zdrcena žalem vrátí zpět k jezeru, kde na ní čekají ostatní labutě. Brzy na to dorazí i Siegfried. Odetta neposlechne jejich varování a chce se ještě jednou naposledy setkat s princem. Vypukne bouře. Princ ji prosí o odpuštění a slibuje jí znovu věčnou lásku. Odetta mu není schopná odpustit. V zoufalství a beznaději ji

Siegfried vezme korunku a zahodí ji do rozbouřeného jezera. Odetta mu padne do náruče a umírá. Oba dva jsou pohlčeni vlnami jezera. Bouře se uklidní a na jezeře se objeví labuť.⁶⁸

Původní verze *Labutího jezera* nepřežila. Dnes s mistrovským dílem bylo tenkrát zacházeno stejně jako s ostatními ruskými balety 19. století. Čajkovskému se dostalo uznání od jeho současníků, protože jeho hudba byla výjimečná. Avšak baletní mistři a tanečníci si ani u skladatele takového formátu nenechali vzít svou tradici, která spočívala v tom, že měli právo velmi silně zasahovat a poupravovat baletní hudbu.⁶⁹

Ani po letech neupadlo *Labutí jezero* v úplné zapomnění a k obnovení došlo již v roce 1895. Nápad jej znovu obnovit započal ještě před úmrtím Čajkovského, ale až po jeho smrti se dá hovořit o systematické a efektivní práci na tomto díle. Modest Čajkovskij přepracoval libreto s pomocí návrhů od Vsevolozhského. Především chtěl, aby se vynechala závěrečná scéna, ve které princ vezme Odettě korunku, a tím pádem zemře. Vsevolozhskému tato scéna nepřišla příliš logická. Dále chtěl odstranit i následující scénu s rozbouřenými vlnami, které Siegfrieda i Odettu v závěru pohltní. Důvodem bylo, že scéna s povodněmi byla již poněkud ohranou záležitostí a ani nepůsobila příliš zdařilým dojmem. Modest Čajkovskij zachoval původní koncept libreta, ale výrazně ho zjednodušil. Postava prince Siegfrieda je podstatně soucitnější a i záporný hrdina Rudovous je jasněji vymezený a v závěru dojde k jeho potrestání.

První jednání zůstalo téměř stejné s rozdílem, že princ není tolik marnotratný. V závěru prvního aktu je pouze malá změna. Siegfried se vydává na lov se skupinou přátel, nedoprovází ho pouze Benno. V druhém dějství došlo již k více změnám. Princ je oddělen od ostatních lovců a vidí přilétat labuť k jezeru. Namíří svůj luk, ale v tu chvíli se jedna labuť promění v krásnou dívku. Ačkoliv je tato část důležitá, Modest Čajkovskij ji zjednodušil, aby Odetta nemusela pantomimou vysvětlovat komplikovanou rodinnou historii. I její samotný příběh se liší od původní verze. Odetta a ostatní dívky jsou zakleté zlým černokněžníkem Rudovousem, který se zjevuje v lidské podobě nebo v podobě sovy.

⁶⁸ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 33-37. ISBN 0-19-816249-9.

⁶⁹ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 62. ISBN 0-19-816249-9.

Ve dne jsou labutěmi, a po půlnoci se promění v dívky. Zaklel je, protože Odettina matka si Rudovouse nechtěla vzít. Podmínky vysvobození se liší a jsou složitější. Zlé kouzlo může zlomit pouze ten, kdo Odettě bude přísahat věčnou a věrnou lásku. Na scéně se objeví Rudovous a princ ho chce zabít. Odetta však zasáhne. Pokud by zlý černokněžník zemřel před zlomením kouzla, tak by Odetta zůstala labutí navěky. Rudovous zmizí. Princ přísahá Odettě lásku, ale pomalu se začne rozednívat a všechny dívky včetně Odetty se promění v labutě.

Ve třetím jednání bylo provedeno také několik změn. Odetta se objeví hned dvakrát, když se snaží prince varovat, nejprve při příchodu Rudovouse a Odílie na ples, poté i v úplném závěru jednání. Byla vynechána i krátká scéna, v které Siegfried chce po Bennovi, aby mu potvrdil, že Odílie je vlastně Odetta. Princ má oči pouze pro Odílii a prohlásí, že si ji vezme za ženu. V tu chvíli se Rudovous a Odílie promění zpět do svých podob. Stane se zní čarodějnice Dorna a z Rudovouse démon. Princ pochopí, že Odettu zradil. Vydává se tedy rychle k jezeru.

Nejpodstatnější změna byla učiněna v posledním dějství. Princ je zde představen v mnohem jemnějším světle, a to jako nevinná oběť lsti. Není bezprostředně viníkem Odettiny smrti jako ve verzi z roku 1877. Odetta ostatním labutím vysvětlí, že princ je nevinný. Raději sama zemře, než aby žila bez něho. Rudovous se tomu snaží zabránit, ale Siegfried se také obětuje. Tím je zlé kouzlo zlomené a Rudovous zemře. Balet končí tím, že vychází slunce a na jezeře plavou labutě. Odetta a Siegfried se společně shledají po smrti.

Rozdíl mezi libretem z roku 1877 a 1895 není až tak velký. Modest Čajkovskij udělal několik úprav, ale u toho se samozřejmě neskončilo. Ještě dvakrát poté bylo celé libreto zrevidováno. První přepracování se skládalo především z dodatků nebo naopak se vynechávala určitá místa či se přehazovaly různé pasáže. Dodnes se tento balet hraje v různých provedeních. Závěr se často liší. V některých představeních dokonce končí šťastně. Podobně tomu bylo i u hudby k *Labutímu jezeru*, která končí v durové tónině.⁷⁰

⁷⁰ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 248-249. ISBN 0-19-816249-9.

6.3. Hudba k baletu *Labutí jezero*

Již předehra *Labutího jezera* je nástinem krásného, ale zároveň smutného příběhu o zakleté labutí dívce. Nejprve hoboje zahraje lyrické téma, přidává se klarinet, a tím vzniká romantická melancholická píseň. Z truchlivé meditace se náhlým vzestupem stává dramatický protest plný zoufalství a beznaděje. Tomu napomáhají trombony, které zaznívají neúprosně a hrozivě. Úvodní téma se objeví znovu, tentokrát v plné síle. Hrají ho trumpety. Poté se vše pomalu uklidní, téma zopakují ještě jednou cello a pod nimi zní neklidné víření tympanů. Bouřlivý výbuch beznaděje a smutku skončí. Navrátí se zpět jemná žalostná píseň.

Tímto způsobem je možné popsat začátek *Labutího jezera*. Čajkovskij měl odjakživa rád hudbu k tancům. Již ve svých prvních symfoniích inklinoval k taneční hudbě. Tanec často zaujímal přední postavení v jednotlivých větách v jeho symfoniích, proto s radostí souhlasil s kompozicí hudby k celovečernímu baletnímu představení. Vytvořil zcela nový styl, jenž spočíval v tom, že tento žánr propojil se symfonickými prvky. Pro tento způsob komponování existuje i ruský termín *simfonizm*, používání symfonických principů v baletní hudbě. Práce na kompozici je samozřejmě odlišná, protože struktura hudby k baletu se odvíjí hlavně od libreta. Role hudební složky se v baletu tedy výrazně změnila. Hudba byla nepostradatelná i dříve, ale pouze z praktických důvodů. Jednoduše řečeno, byla druhotnou záležitostí. Čajkovskij patří k nejvýznamnějším reformátorům v dějinách baletní hudby, jelikož díky němu se hudba stala naprosto zásadní a rovnocennou složkou baletní podívané.⁷¹

Čajkovskij měl nejspíš jasnou představu o tom, jakým způsobem chce balet vytvořit a jak zkombinovat hudbu s vizuálními a zvukovými efekty. Chtěl především vyjádřit zoufalství a nenaplněnou touhu než okamžitou představu hejna labutí. Jeho talent tkví v tom, jakým způsobem postupoval při výběru nástrojů k jednotlivým scénám. Atmosféru a obraz osamělých a záhadných labutí, které se o půlnoci objeví na břehu lesního jezera, Čajkovskij dokonale ztvárnil hobojevým sólem za doprovodu harfy a tremola houslí. Tímto způsobem postupoval i v dalších scénách.

⁷¹ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 63-64. ISBN 0-19-816249-9.

Slavné *labutí téma* prochází všemi čtyřmi dějstvími a postupně se vyvíjí podle děje. Od momentu, kdy se labuť poprvé objeví, až po další jednání, ve kterém téma zaznívá zlověstněji a v posledním dějství vygraduje. *Labutí téma* ohraničuje celý milostný příběh mezi Odettou a Siegfriedem, jejich setkání, překážky v jejich lásce a tragický konec. Poprvé zazní *labutí téma* na konci prvního jednání, kdy princ spatří na noční obloze přelétat hejno labutí. Čajkovskému se zde podařilo vytvořit obraz šumivých vln tajemného a magického jezera pomocí tremola smyčců a harfových arpeggií.⁷² V druhém dějství se téma opakuje znovu, ale v zrychleném tempu a mnohem naléhavěji, připomínající volání o pomoc. Čajkovskij byl opravdu obratným skladatelem scénické hudby. Dokázal velice detailně převyprávět příběh. Dokazuje to v milostném *pas de deux* v druhém jednání. Pomocí harfy evokuje touhu mezi Odettou a Siegfriedem. Tím, že tuto část Čajkovskij svěřil harfě, je celý duet velmi snový a magický. Poté se navrátí první téma a nastoupí sólové cello představující prince a sólové housle představující Odettu. Původně byla tato hudba napsána jako duet pro soprán a baryton.

Ve třetím jednání se objeví Odílie a Siegfried udělá osudovou chybu, že si ji splete s Odettou. Čajkovskij tohoto nešťastného momentu docílí tím, že Odílie tančí za doprovodu hoboje a harfy. Je to stejná kombinace, jako když potkal Odettu. Princ se tedy domnívá, že se k němu vrátila labuť princezna. Čajkovskij proto zanechává nenápadnou narážku, že Odílie ve skutečnosti není Odetta a že to je pouhá iluze. Klíč je v tónině. Odettin tanec je v jiné tónině než Odíliin. Ten je psán v *f moll*, tedy ve stejné tónině jako zlého černokněžníka Rudovouse.⁷³ Zdá se, že Čajkovskij používal tóniny ke charakteristice jednotlivých postav nebo okolností. Jako příklad je možné uvést základní tóninu celého baletu, kterou je *h moll* a pokaždé, když se objeví na scéně labuť je hudba v této tónině. Pro Odettu jsou příznačné dvě tóniny. Těmi jsou *a moll*. Zazní, když se poprvé objeví na scéně a v závěru, když umírá. *E dur* je tóninou v jejich sólech a také v mezihře milostného

⁷² Nástup hoboje v *labutím tématu* nápadně připomíná Wagnerovu operu *Lohengrin*, kdy Lohengrin varuje Elsu. Čajkovský velmi dobře znal Wagnerovo dílo a je možné, že chtěl vytvořit předzvěst nešťastného konce tímto tématem.

⁷³ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 165-166. ISBN 978-0-521-53986-9.

duetu. Pro Siegfrieda je hlavní tónina *D dur* v úvodní části prvního jednání. Když Rudovous vstoupí na scénu zaznívá *C dur* a ve třetím jednání pak *f moll* a *F dur*.⁷⁴

6.4. *Spící krasavice (Šípková Růženka)*

Čajkovskij po jedenácti letech od premiéry *Labutího jezera* obdržel další nabídku od Vsevolozhského, aby zkomponoval balet na motivy pohádky *La Belle au bois dormant* Charlese Perraulta. V lednu roku 1890 měl balet premiéru v Petrohradu. Na tomto baletu spolupracoval již se zmíněným baletním mistrem a choreografem Mariem Petipou. Vzniklo velkolepé dílo, o kterém se hovořilo jako skladatelově triumfu. Skladatel Igor Stravinskij jej nazval nejpřesvědčivějším příkladem ohromných tvůrčích schopností skladatele Čajkovského.

Podmínkou bylo, aby pohádkový námět byl situován do francouzského baroka za vlády Ludvíka XIV., a aby hudba byla ve stylu Jean-Batista Lullyho, Johanna Sebastiana Bacha a Jean-Philippe Rameaua. Důvodem bylo především vyjádřit obdiv k francouzské kultuře. Čajkovskij byl nabídkou nadšen. Nakonec byl příběh situován spíše do klasicistního stylu. Dodnes je uchován rukopis Maria Petipy s detailními poznámkami k jednotlivým scénám, které vytvořil pro Čajkovského. Takto postupoval pokaždé bez ohledu na to, s kým spolupracoval.

Pohádka o *Spící krasavici*, česky spíše známá jako *Šípková Růženka*, je jednou z mnoha klasických pohádek, která má kořeny v ústní lidové slovesnosti. Původně byla vydána ve sbírce pohádek *Pohádky mé matky husy*⁷⁵ Charlese Perraulta v roce 1697 a později ve sbírce pohádek⁷⁶ bratří Grimmů na začátku 19. století, kteří se inspirovali právě Perraultovými pohádkami.⁷⁷ Často je v souvislosti s původní verzí pohádky o spící princezně zmiňován i italský spisovatel Giambattista Basile. Již v roce 1634 vydal knihu

⁷⁴ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 81. ISBN 0-19-816249-9.

⁷⁵ Originální název *Contes de ma Mère l'Oye*

⁷⁶ Originální název *Kinder- und Hausmärchen*

⁷⁷ Symphonic storytelling: Tchaikovsky's score to The Sleeping Beauty. *Bachtrack* [online]. 2017, 27 July [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://bachtrack.com/ballet-focus-tchaikovsky-sleeping-beauty-petipa-july-2017>

příběhů s názvem *Pentameron*. Formou se podobal Boccacciovému *Dekameronu*. Je v ni padesát příběhů, které také vycházejí z ústní lidové tradice. V tomto podání je však tato pohádka velmi drsná a ponurá.

6.5. Libreto k baletu *Spící krasavice*

Spící krasavice je balet o třech dějstvích s prologem. Děj baletu věrně kopíruje originální literární předlohu Charlese Perraulta. Začíná křtinami princezny Aurory neboli Jitřenky v královském paláci. Na scéně jsou dvořané a postupně přicházejí pozvaní hosté, aby králi a královně pogratovali k narozené princezně. Přichází král s královnou a za nimi jdou chůvy, které přináší kolíbku s malou princeznou. Je ohlášen příchod dobrých víl, tedy kmotříček Kandidy, Ranní rosy, Violy, Kanary a Pomněnky.⁷⁸ Poté přichází nejhlavnější víla kmotřička Lilac neboli Šeříkový květ se svými pomocníky. Nejprve jsou obdarovány víly a poté jednotlivě přistupují ke kolíbce. Když je řada na Lilac, otevře se zámecká brána a objeví se rozzuřená zlá víla Carabosse. Protože nebyla pozvaná na křtiny, princeznu prokleje. Princezna Aurora bude nejkrásnější a nejchytřejší ze všech princezen, ale píchne se do prstu a usne navěky. Tak zní její kletba. Přistoupí víla Šeříkový květ a zlou kletbu zmírní. Princezna bude spát dlouho, ale ne navždy. Probudí ji princ polibkem, vezme si ji za ženu a budou spolu žít šťastně až do smrti.

První jednání se odehrává na královském dvoře, Aurora oslavila narozeniny a všichni jsou šťastni, že se kletba nenaplnila. Král s královnou se však obávají, proto pozvou čtyři nápadníky. Aurora je však odmítne. Nechce se vdávat takto mladá a rodičům slíbí, že se nemají čeho bát. Všichni dvořané si užívají oslavu. Aurora se všemi tančí i se svými nápadníky. Najednou spatří stařenku, která přede na kolovrátku. Aurora si od ní vezme vřeteno, tančí s ním, ale píchne se. Stařenka odhodí plášť. Ve skutečnosti je to převlečená Carabosse. Všem se vysměje a zmizí. Princezniny vyděšené nápadníky utečou. Objeví se dobrá víla Lilac a nešťastnou královnu s králem se snaží utěšit tím, že nebude spát navěky, ale usne na sto let a s ní celé království. Lilac celé království uspí a nechá zámek zarůst kouzelnými růžemi, aby byli všichni chráněni.

⁷⁸ V originále Candide, Fleur de Farine, Violente, Canaries, Miettes qui tombent

Další dějství začíná lovem. Na scénu přicházejí lovci a mezi nimi i princ Désiré, aby si odpočinuli a poobědvali. Připojují se k nim další dvořané a dvorní dámy. Prince doprovází jeho lektor Galifron, který ho pobízí, aby se pomalu začal poohlížet po své nevěstě. V sousedních královstvích se totiž nenachází ani jedna dívka s královskou krví, tudíž si princ bude muset najít nevěstu mezi urozenými dámami. Tato scéna obsahuje hned několik tanců: tanec vévodkyně, tanec markýz, tanec hraběnek a tanec baronek. Princ však nejvíce zájem o žádnou z nich. Lov pokračuje, ale princ Désiré s Galifronem zůstávají, aby si odpočinuli. Galifron usne. Najednou se na řece objeví dobrá víla Lilac. Je taktéž princovou kmotřičkou. Ukáže mu spící Auroru. Její přízrak se objeví na scéně. Princ se jí snaží chytit do náručí, ale ona mu stále uniká. Nakonec ji víla nechá zmizet. Zamilovaný princ chce ihned vyrazit hledat spící krasavici. Spolu s Lilac nastoupí do lodi a společně se vydávají k začarovanému zámku. Lilac otevře bránu a princ vběhne do královského paláce. V celém zámku všichni spí. Princ nejprve najde královnu s králem. Snaží se je probudit, ale marně. Dobrá víla je pouze tichým pozorovatelem a prince nechá v jeho beznaděži. Konečně najde Auroru a políbí ji. Tím se kletba ruší a celé království se začne probouzet. Pohádkový balet končí šťastně svatbou prince Désirého a princezny Aurory.

Ve třetím dějství se koná svatba. Vystřídá se zde mnoho tanců a pohádkových postav z jiných pohádek. Oslava pokračuje průvodem *grand polonaise dansée*, ve kterém se postupně představí jednotlivé pohádkové postavy a všechny dobré víly i zlá Carabosse. Postavy z pohádek jsou například Modrovous, Oslí kůže, Kocour v botách, Zlatovláška a princ Avenant, Kráska a zvíře, Popelka a princ Fortuné, Červená Karkulka a vlk, Sněhurka a Paleček. Následuje *divertissement a pas de quatre* diamantové, zlaté, stříbrné a safírové víly, dále pak *pas de caractère a pas berrichon* již zmíněných pohádkových postav. Ještě před úplným závěrem přijde na řadu *sarabande*, v které se vystřídá tanec románský, perský, indický, americký a turecký. Velké finále je věnováno oslavě všech víl.⁷⁹

⁷⁹ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 327-333. ISBN 0-19-816249-9.

6.6. Hudba k baletu *Spící krasavici*

Spící krasavice neboli *Šípková Růženka* je balet plný velmi příhodných hudebních detailů. Neslouží pouze jako zvukomalba, ale přispívají k celkovému obohacení hudebního díla s pomocí ostatních hudebních prostředků. Od *Labutího jezera* se tento balet liší právě množstvím těchto detailů, které jsou podstatné a úzce souvisejí s tím, co se právě odehrává na jevišti. V baletu se stírá rozdíl mezi hudbou ke klasickému tanci a hudbou narativní, což v *Labutím jezeře* nebylo. Tam naopak docházelo k rozdělení stylů. Prostor věnovaný těmto popisným a vyprávěcím hudebním prvkům je odrazem vývoje kompoziční techniky Petra Iljiče Čajkovského.⁸⁰ *Spící krasavice* se dosti liší od *Labutího jezera* i tím, že Čajkovského hudební styl je zde rozvinutější a propracovanější. Celé dílo působí vyspělejším dojmem.

Obdobně jako v *Labutím jezeře*, tak i v tomto baletu Čajkovskij pracoval s hudebními motivy představující jednotlivé postavy z baletu. *Téma dobré víly Lilac* se prolíná dějstvy podobně jako *labutí téma*. Téma se objeví ihned na začátku a také na konci prologu, dále pak na konci prvního jednání a uprostřed druhého. *Téma zlé víly Carabosse* kontrastuje s *tématem Lilac*. Obě témata se často objevují spolu. Petipovým požadavkem bylo, aby pro všechny víly měla hudba magický charakter. Čajkovskij v případě *tématu Carabosse* využil akcentující lesní rohy a dřeva, nad kterými hraje klarinet chromatickou melodii. *Téma víly Lilac* je přesným opakem. Hudba je jemnější, jakoby zjemňovala zlou kletbu. Téma je uvedeno glissandem harfy a hoboiovým sólem. Čajkovskij obě témata vložil hned na začátek jako symbol souboje dobra a zla, který se prolíná celým dějem. Uvádějí příběh, a zároveň i ovlivňují hudbu celého baletu, jelikož se z nich odvíjejí další hudební nápady, které posouvají děj vpřed. Čajkovskij pro *téma Carabosse* zvolil tóninu v *e moll* a pro *téma Lilac* *E dur*, aby znázornil podobnost a odlišnost obou sester. Již v úvodu je jasně dané, že dobro přemůže zlo. Důvodem není jen to, že námětem je pohádka se šťastným koncem. Čajkovskij toho dosahuje tím, že nejprve uvede podle *téma Carabosse* v *e moll* a po něm následuje laskavé *téma Lilac* v *E dur*, které překrývá zlé téma a předpovídá závěr pohádkového příběhu.

⁸⁰ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 126. ISBN 0-19-816249-9.

Harfa má důležité postavení v Čajkovského baletech. Ve *Spící krasavici* je použita velice často. Glissandy, arpeggie a rozloženými akordy znázorňuje kouzla a magii, jímž je celé první a částečně i druhé jednání plné. Harfa měla navodit atmosféru něčeho nadpozemského. V posledním jednání se tento nástroj neobjevuje právě z důvodu, že kouzel již není potřeba.⁸¹ I další témata se znovu navracejí. Lovecká hudba prince Désirého na začátku druhého jednání rámuje celou tuto scénu stejně jako téma Siegfrieda v úvodní části *Labutího jezera* při oslavě jeho narozenin. Ve scéně, kdy víla Lilac uspává království jsou slyšet akordy, které mají mít efekt snové nálady. Když princ Désiré dorazí do spícího království, zazní stejná hudba. Ostatní témata a melodie se vyskytují v různých obměnách.

Třetí dějství hudebně neodkazuje na dvě předešlá jednání. Veškeré napětí skončilo v druhém dějství. Třetí je věnováno pouze oslavám a svatbě princezny Aurory a prince Désirého. Kromě slavnostních událostí se na jevišti neodehrává již žádný děj. Tato část baletu je zvláštní v tom, že příběh v podstatě skončil, ale představení ještě pokračuje dalším jednáním. Vystupují zde pohádkové postavy, které s pohádkou nemají nic společného. Vzhledem k tomu, že Čajkovskij ani Petipa nebyli limitováni žádnou dějovou linkou, mohli oba svobodně využít svou fantazii. Víla Carabosse se dokonce objeví ještě jednou, ale již jako zvaný host. Její téma se mihne v části Kocoura v botách s Bílou kočkou, do které Čajkovskij zakomponoval mňoukání i škrábání kočičích drápeků. Dále se pak objeví Červená Karkulka a valčík Popelky a prince Fortuného. Sled Perraultových pohádkových postav uzavírá tanec Palečka, jeho bratrů a dvou zlobrů.⁸²

Petipa také specifikoval formy tanců, které Čajkovskij měl k dané pasáži složit, například mazurka v druhém aktu nebo velká polonéza v posledním jednání. Někdy Petipa připojil pouze charakteristiku, kterou měl tanec mít, a tím pádem si Čajkovskij mohl formu rozhodnout sám. Takto tomu bylo například u tanců urozených dam, které se chtějí princovi zalíbit. Petipa připojil pouze poznámku, aby vévodkyně byly hrdé a vznešené. Pro

⁸¹ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 253. ISBN 978-0-521-53986-9.

⁸² WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 135-136. ISBN 0-19-816249-9.

tanec baronek požadoval, aby byl arogantní. Čajkovskij si sám rozhodl, že tanec vévodkyň je menuet a tanec baronek gavota.

Čajkovskij vždy inklinoval ke komplexnějšímu rytmu, což v baletu nebylo vždy žádoucí. Bylo zapotřebí, aby hudba byla *dansante*, tedy vyhovující k tanci. Petipa skladatele informoval, v jakém metru má jednotlivé pasáže komponovat. Čajkovskij tyto požadavky bral v potaz, ale občas se stalo, že rytmus byl pro tanečníky obtížný. Avšak právě tímto Čajkovskij posouval hranice tehdejší baletní hudby. Ačkoliv respektoval náležitosti, které baletní hudba musela splňovat, nebál se jít proti dosavadním tradicím. Často překračoval navržené množství taktů choreografem. Namísto sto taktů ve valčíku jich zkomponoval jednou tolik, a takto postupoval neustále. Petipovy poznámky je možné považovat za naivní a povrchní, ale pro Čajkovského sloužily jako podnět, který mu pomohl popustit uzdu své představivosti. Je někdy až s podivem, že jejich spolupráce proběhla bez větších konfliktů a je evidentní, že Petipa musel chovat velký respekt k Čajkovskému. Byl do té doby zvyklý, že skladatel byl jemu vždy podřízen. Důkazem vzájemného souznění bylo rozhodnutí společně vytvořit další balet na pohádkový námět s názvem *Louskáček*.⁸³

6.7. *Louskáček*

Čajkovskij necelé dva roky po dokončení *Spící krasavice* napsal svůj poslední balet o dvou dějstvích. Nebyl si jistý vhodným výběrem námětu, ale souhlasil s nabídnutou prací. Čajkovskij tedy započal spolupráci s Petipou. Baletní mistr již během produkce baletu onemocněl a musel ho zastoupit Lev Ivanov. Čajkovskij musel čelit kritice, jelikož se mnozí podívovali na tím, že skladatel jeho formátu vůbec uvažuje nad tvorbou baletu s takovýmto námětem. Nakonec se z něho stalo světoznámé baletní dílo. Premiéru měl v prosinci roku 1892 v Mariinském divadle v Petrohradu dohromady s operou *Iolantha*, tedy jako jedno celovečerní představení. Opera byla relativně úspěšná, avšak balet vůbec. *Iolantha* byla vážná opera o slepé princezně, která se díky lásce vyléčí a zrak se jí navrátí.

⁸³ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 168-169. ISBN 978-0-521-53986-9.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Příběhy, pověsti a pohádky paní Hudby*. Praha: Paseka, 2007, s. 384-387. ISBN 978-80-7185-814-0.

Laskavý obsah baletu měl kontrastovat s vážnou operou. *Louskáček* měl být chápán jako oslava šťastného konce. Čajkovskij nesouhlasil s provedením obou představení najednou, jelikož tušil, že tento nápad není příliš vhodný. Přesto byla smlouva o provedení opery a baletu odděleně podepsána až po premiéře. Od kostýmů a scény, až po výkon primabaleríny bylo vše zkritizováno. Čajkovskij se velkého úspěchu *Louskáčka* nedožil.⁸⁴

Obdobně jako tomu bylo u *Spící krasavice*, dostal Čajkovskij jasné instrukce o představách mistra choreografa. Využil zvukomalby, vytvořil nezapomenutelné melodie a zkomponoval hudbu, která charakterizovala jednotlivé postavy. Také použil hudbu z předešlých pramenů, které zakomponoval do partitury. Jenže Petipa onemocněl a byl zastoupen svým asistentem. Lev Ivanov však nebyl natolik zkušený a temperamentní, jako byl jeho nadřízený. Čajkovskij začal na baletu pracovat v roce 1891 během amerického turné k otevření Carnegie Hall. Když se vracel zpátky do Ruska, strávil několik dní v Paříži. Zde se poprvé seznámil s novým hudebním nástrojem, kterým byla celesta. Zalíbil se mu éterický zvuk celesty a usoudil, že by se hodil do pohádkového prostředí baletu. Ihned na to požádal, aby carské divadlo celestu pořídilo.⁸⁵ Libreto baletu bylo napsáno na námět pohádky Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna *Nussknacker und Mausekönig* neboli *Louskáček a myší král*, kterou zadaptoval Alexandre Dumas.⁸⁶ V jeho verzi je povídka známá pod názvem *Příběh o Louskáčkovi*. Autoři libreta jsou Petipa a Vsevolozhsky. Hoffmann psal temné příběhy na hranici reality a fantazie. Často psal o neživotných věcech, které z ničeho nic obživnou. Věřil v ideály německého romantismu, a proto byl silně proti osvícenství a racionalismu.

V originální verzi si malá holčička jménem Marie dělá obavy o louskáček, který se rozbil. V noci se na něho jde podívat. K jejímu překvapení louskáček obživne a pohádka v pohádce započne. Nastane bitva mezi armádou myší a vojáčků. Není jisté, jestli se děj odehrává pouze v Mariiných představách nebo se dostala do jiné reality. Alexandre Dumas

⁸⁴ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 205. ISBN 0-19-816249-9.

⁸⁵ The Nutcracker, Op. 71. *Encyclopædia Britannica* [online]. 2017 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/The-Nutcracker>

⁸⁶ Alexandre Dumas (1802-1870) byl francouzský spisovatel z období romantismu. Proslavily jej převážně jeho historické a dobrodružné romány. K nejslavnějším patří kniha *Tři mušketýři* a *Hrabě Monte Christo*.

Hoffmannovu verzi poupravil a zjemnil. Temný příběh se stal laskavějším. Představitost hlavní hrdinky je umírněnější a přívětivější. Dumas přejmenoval Marii na Kláru i její rodina se stala poněkud hodnější. Význam jmen v Hoffmannových pohádkách je zajímavý. V původní verzi se rodina jmenuje Stahlbaum, což v překladu znamená ocelový strom. Je to celkem příznačné jméno. Rodina hlavní hrdinky je velmi přísná. Panují zde tvrdá pravidla, která se musí dodržovat přesně stanoveným způsobem a Marie se jimi cítí být svázaná. V baletu se rodina jmenuje Silberhaus, stříbrný dům.

Objeví se Mariin podivný kmotr Drosselmeier, který celou domácnost rozproudí. Přejde k nim na návštěvu na Štědrý den a dětem přinese pozoruhodné dárky, které vyrobil. Je zde důležitý kontrast mezi svázaným životem v rodině Stahlbaumových a *čkovým* snovým světem, v kterém se může rozhodovat podle sebe a který si Marie nakonec vybere.⁸⁷

6.8. Libreto k baletu *Louskáček*

První jednání začíná oslavou Štědrého večera. Rodiče Klárky a Fritze zdobí vánoční stromeček. Přicházejí i další hosté, aby jim pomohli. Jen děti nesmějí celý den ani nakouknout do velkého pokoje. Konečně zazvoní zvoneček. Všechny děti včetně Klárky a Fritze se rozeběhnou k dárkům. Rozdávání dárků je však přerušeno příchodem jejich kmotra, panem úředníkem Drosselmayerem. Jeho příchod děti vyleká, ale jsou nadšené z jeho neobvyklých dárků. Jenže jejich rodiče jim je vezmou. Bojí se, aby je děti nerozbily. Klárka a Fritz jsou zklamaní, ale Drosselmayer jim dá ještě jeden dárek, louskáček. Klárka je ním ihned fascinována a nelíbí se jí, že se o něho musí dělit s Friztem, který ho po chvíli rozbije. Oslava skončí a děti jsou poslány do svých postelí. Klárka nemůže spát, protože pořád musí myslet na nebohého panáčka, který leží rozbitý ve velkém pokoji. Jde se na něho dolu podívat a uslyší chrastot myši. Začne odbíjet půlnoc. Klárka najednou spatří na hodinách Drosselmayerovu tvář. Vyděsí se. V tu chvíli začne vánoční stromeček růst a vyrostе do obřích rozměrů. Hračky obživnou. Začíná bitva mezi hračkami, perníkovými vojáčky a myší armádou. Velení se chopí Louskáček a pustí se do boje

⁸⁷ No Sugar Plums Here: The Dark, Romantic Roots Of 'The Nutcracker'. *National Public Radio*[online]. 2012 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://www.npr.org/2012/12/25/167732828/no-sugar-plums-here-the-dark-romantic-roots-of-the-nutcracker?t=1529693338052>

s myším králem. Klárka se už na nerovný boj nemůže dál dívat. Když pak Louskáčkovi hrozí největší nebezpečí, hodí po myším králi pantoflí. Král a myší armáda se rozuteče do svých skrýší. V tu chvíli se Louskáček promění v krásného prince. Klárce poděkuje za vysvobození. Vánoční stromeček se promění v jeden velký zasněžený les. Princ ji vezme za ruku a spolu projdou lesem do nového snového světa. Sníh začíná padat čím dál více. Velké sněhové vločky se vznášejí jako ve valčíkovém tanci a začíná sněhová bouře. Počasí se pomalu uklidní a před nimi se rozléhá zasněžená krajina ozářená měsíčním svitem.

V druhém dějství přichází Klárka s princem do říše cukrovinek, v kterém se tyčí Pamlskový hrad s obrovskou kopulí ze šlehačky. Zdi jsou z čokolády, sloupy z piškotů a střecha z dortu. Kolem hradu se točí řeka ze sladké šťávy. Aby se mohla Klárka s princem dostat do hradu, nastoupí do člunu z pozlacené ořechové skořápky. Když doplují k hradbám, očekává je víla Dražé a její princ Sirup, společně s dalšími vílami. Všichni se před Klárkou klaní a poděkují ji, že obživlého Louskáčka zachránila. Přiběhnou i princovy čtyři krásné sestry, které Klárku objímají a děkují ji. Poté začne velkolepá oslava na počest Klárky. Na oslavě se představí víla Čokoláda se španělským tancem, skřítek Čaj s čínským tancem či víla Káva s arabským tancem. Ruský tanec *trepak*⁸⁸ zatančí gumoví mužáci. Na oslavu dorazil i svatojánský lusk s kokosem a také panímáma Kvočna se příkolébala se spoustou dětí. Připojí se všechny květiny ze záhonů a zatančí květinový valčík. Nakonec se přidá i víla Dražé a se svým princem zatančí přenádherné *pas de deux*. Vystřídá se hned několik tanců a Klárka je v údivu nad krásou Louskáčkovy Říše slastí. Postupně se vše začne rozpouštět v sladkou mlhu a celá říše se promění v ohromný úl. Včely létají tam a zpět, aby chránily říši před nepovalenými. Klárka slyší hlasy princů, princezen, víl a skřítků čím dál méně. Zmizí i krásný princ Louskáček a ona se ocitne zpět doma.^{89, 90}

Závěr baletu se provádí v různých verzích. Včelí úl pochází z původní verze libreta a objevuje se po velkém finále v apoteose. Většinou balet *Louskáček* končí tím, že se

⁸⁸ *Trepak* taktéž nazývaný ruský tanec je velmi rychlý lidový tanec. Původem je z Ukrajiny. Je psán ve dvoučtvrtčním taktu a je charakteristický ostrými podupy.

⁸⁹ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 198. ISBN 0-19-816249-9.

⁹⁰ Anna HOSTOMSKÁ, Anna. *Příběhy, pověsti a pohádky paní Hudby*. Praha: Paseka, 2007, s. 388-393. ISBN 978-80-7185-814-0.

Klárka vrátí zpět do velkého pokoje nebo spí ve své posteli, a vše bylo jen pouhý sen. V originální verzi se však zpět nevrátí a zůstává v Pamlskovém hradu.

Ačkoliv se dnes z *Louskáčka* stala vánoční tradice, ve své době neměl úspěch. První dějství uvádí zajímavý a celkem tajemný příběh, který však v dalším jednání nijak nepokračuje. Přestože druhé jednání logicky navazuje na události, které se staly v prvním jednání pod kouzelným vánočním stromečkem, má baletní příběh několik nedostatků. Hlavní postavy v podstatě vůbec netančí, jsou pouhými průvodci. Naopak tančí postavy, které v příběhu nemají žádnou zásadní roli. Tenkrát kritici tento fakt brali tak, že se libretistům nepodařilo zcela přenést Hoffmannovu pohádku do baletu. Téma dětství bylo zcela novým tématem v umění obecně. Nebylo zcela jednoduché jej zrealizovat jako jevištní představení. Čajkovskij pochopil Petipův plán, který neměl být pouhým ohromujícím baletem typu *ballet féerie*, ale dílem s hlubším obsahem. Příběh *Louskáčka* měl být nejen znázorněním dětské duše, ale i okamžikem proměny z dětství v mládí a v poznávání a světa kolem sebe. Tento moment chtěl Čajkovskij do *Louskáčka* vložit, a stal se pro něho výchozím bodem při komponování hudby k tomuto baletu.⁹¹

6.9. Hudba k baletu *Louskáček*

V baletu *Louskáček* Čajkovskij vytvořil ojedinělou hudbu, která dokonale vystihovala magický příběh. I zde každé postavě připravil příznačnou melodii. Pro Drosselmayerův příchod zkomponoval hudbu kombinující vážnost a nezbednost. Ihned je poznat, že přichází někdo záhadný. Jeho téma nejprve uvádí viola dohromady s trombónem a tubou. Poté nastoupí šibalská melodie klarinetu a fagotu za doprovodu cello a kontrabasu. Podobně vytvořil Čajkovskij téma *Carabosse* ve *Spící krasavici*, aby evokoval tajemnost a temnost. Když se Klárka o půlnoci vydá za rozbitým louskáčkem objeví se opět klarinet a fagot. Jen melodie je jiná, neklidná, podivuhodná a navozující strach.

Iluzi rostoucího vánočního stromečku docílil Čajkovskij pomocí velkého *crescenda*. Nejprve hrají první housle, které doprovázejí lesní rohy a přidá se harfa. Vše

⁹¹ WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997, s. 198-199. ISBN 0-19-816249-9.

začíná v *pianissimu*. Postupně hudba graduje a vrcholí úderem činel. Pak se vše ještě zopakuje. Tentokrát hrají violy a cello s houslemi. K lesním rohům se připojí dřeva a žestě. Znovu vše vygraduje do úderu činelů. Melodii hrají v *pianu* cello a violy. Nakonec tato část končí nástupem trumpet, klarinetu a flétny ve *fortissimo*. Tím je triumfální přeměna vánočního stromečku dokončena. Na scéně je rostoucí strom, ale i bez pomoci kulis je poznat, co hudba znázorňuje.

Bitva mezi Louskáčkem a myším králem, která skončí přeměnou dřevěného louskáčka v prince je vyvrcholením celého prvního jednání. Čajkovskij zde napodobil dusot koní rytmickými motivy malého bubnu a vojenské rozkazy jsou ohlášeny trumpetou. Petipa měl požadavek, aby v hudbě zaznělo, jak myší armáda má převahu nad perníkovými vojáčky a jak do nich zakusují své ostré zuby. V hudbě je i znázorněno, jak Klárka hází pantoflí po myším králi. Celá bitva je orámována tématem Drosselmayera. Zlo a neplecha jsou přemoženy a další scéna je uvedena arpeggií dvou harf. Mají opět za úkol navodit atmosféru magického prostředí. Velký pokoj se přemění v zasněženou krajinu. Arpeggií, které obě harfy hrají v opačném směru, evokují smršť poletujících sněhových vloček. Těmito postupy Čajkovskij dokazuje svůj osobitý styl v hledání nových způsobů napodobení nehudebních zvuků. V neposlední řadě ukazuje i znalost zvukových možností jednotlivých nástrojů a svůj tvořivý přístup k jejich využití. Čajkovskij byl vždycky fascinován novými možnostmi orchestru, tudíž neváhal zařadit do své kompozice nově vynalezený nástroj, kterým byla již zmíněná celesta. Petipa si přál, aby tanec víly Dražé zněl jako kapky tryskající vody z fontány. Celesta byla tím pádem ideálním nástrojem. Kromě známého sóla, zní celesta v celém baletu, hlavně v druhém dějství společně s harfou. Čajkovskij přišel s další inovací, se specifickou a tehdy výjimečně používanou technikou hry na flétnu nazývaná *frullato*.⁹² Tyto tři nástroje dovytváří obraz zimního pohádkového království. V *Louskáčkovi* Čajkovskij využil i jiné zdroje, například francouzskou píseň *Bon voyage, Monsieur Dumolet* a německou píseň *Grossvater* ke štědrovečerní oslavě v prvním jednání. V druhé části baletu použil další dvě hravé francouzské lidové písně pro charakteristický tanec *Mère Gigogne et les polichinell*.⁹³ Pro arabský tanec zvolil jordánskou ukolébavku. Hoboj ji hraje v mollové tónině, což v 19.

⁹² Technika *frullato* je druh tremola na jednom tónu. Vytváří se kmitáním špičky jazyka.

⁹³ Tanec panímámy kvočny a jejich dětí

století bylo považováno za typicky arabské. Dohromady s tamburínou měla hudba evokovat exotické prostředí. Výběr hudby má své opodstatnění, ačkoliv se jednalo o jordánskou píseň. V té době byl Jordán součástí Ruského impéria. V 16. a 17. století byl Jordán součástí Perské a Otomanské říše, a vždy mělo blízko ke Střednímu východu. Důležité je zmínit i dva hlavní valčíky. Podobně jako tanec sněhových vloček, zkomponoval Čajkovskij i valčík květin, jenž má úlohu nejdůležitějšího souborového tance celého baletu. Je tomu tak i v *grand valse* v *Labutím jezeře* a v *Šípkové Růžence*.

Čajkovskij v *Louskáčkovi* musel splnit mnoho Petipových požadavků, ale vždy jim dostál. Velmi často Petipův limit překročil, ale pokaždé je dovedl k dokonalosti. Právě hudba byla tím, co tento balet nenechalo upadnout v zapomnění. Naopak z něho vytvořila baletní představení, bez kterého se žádné Vánoce neobejdou. Ve všech svých baletech dokázal Čajkovskij ztvárnit magičnost nadpřirozených světů a bytostí. Pomocí barev jednotlivých nástrojů je spojil je v krásnou pohádkovou hudbu.⁹⁴

⁹⁴ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, s. 170-173. ISBN 978-0-521-53986-9.

7. Balet 20. století – *Nový balet* a Sergej Ďagilev

S nástupem 20. století se umění rozčlenilo do mnoha proudů. Stylově je toto období velmi nejednotné a velice rozmanité. Nelze jej tedy klasifikovat obdobně jako epochy předešlé. Nově vznikající umělecké směry pronikly samozřejmě do hudby, tance i baletu. Hudba 20. století byla ovlivněna směry, jakým je například impresionismus, post-romantismus, modernismus, expresionismus, neoklasicismus, minimalismus nebo surrealismus. Je tedy zřetelné, že v tomto století nevládl jeden dominantní sloh. Umělci tím pádem vytvářeli velmi odlišná díla.

V baletu nastaly taktéž změny. Ideály romantického baletu začaly odeznívat a balet získal novou formu. Tzv. *nový balet*, který začal vznikat v Evropě na začátku 20. století, se stal důležitým směrem. Ovlivnil vývoj baletu na několik let dopředu. Balet ve 20. století se lišil od baletu 19. století převážně tím, jakým způsobem vnímal současný svět a současnou kulturu ve spojení s vysokým uměním. V 19. století byl balet brán převážně jako populární kultura sloužící k pobavení. Cílem *nového baletu* nebylo znovu obnovit balet předešlých let, ale ukázat ho v novém moderním světle. Důležitou postavou byl Sergej Ďagilev⁹⁵. Založil soubor Ballets Russes neboli Ruské balety, jenž se stal nevlivnějším baletním souborem 20. století a je dodnes baletním vzorem. Jeho vystoupení měla úspěch po celém světě. Na uměleckou scénu pronikl v roce 1909 v Théâtre du Châtelet v Paříži. Brzy na to si vytvořil přední postavení v *danse avant-garde*. V průběhu dvaceti let soubor Ballet Russes vytvořil jasně vymezený styl, který byl posléze pojmenován *moderním baletem* neboli *novým baletem*. Tato forma baletu bořila dosavadní hudební, scénické a choreografické konvence, přestože základem zůstala technika *danse d'école* Maria Petipy. Byla to snaha propojit moderní balet s novými možnostmi scénického i kostýmního designu. Kromě vysoké pozice v *danse avant-garde*, zanechaly Ballets Russes stopu především v evropském divadelním tanci, a to dokonce v takovém prostředí, jakým byla opera v Paříži. Ta se během těchto let změnila k nepoznání.

⁹⁵ Sergej Pavlovič Ďagilev (1872-1929) byl ruský umělecký kritik a mecenáš. Založil soubor Ruské balety neboli Ballets Russes. Byl jedním ze zakladatelů časopisu *Svět umění*. Dalšími spoluzakladateli byli Alexandre Nikolajevič Benois a Léon Nikolajevič Bakst.

Ďagilev se od mládí pohyboval v kruhu umělců v petrohradském divadle. Zažil vrchol slávy Maria Petipy v carských divadlech. Zažil premiéru *Spící krasavice*. Již tenkrát byl však kritický k volbě barev, kostýmů a kulis. Silně odmítal dosavadní tradice. Návrhy realizace scén a kostýmů úmyslně svěřoval výtvarníkům, kteří nebyli profesionálními scénickými umělci. Obvykle volil pouze jednoho výtvarníka, často velmi významného. Takto například spolupracoval se secesním malířem Léonem Bakstem či s kubistickým malířem a sochařem Pablem Picassem. Ďagilev se rozhodl jít proti dramaturgickým a choreografickým pravidlům, které nastolil Petipa. Vyžadoval, aby styl tance reflektoval námět představení. Dříve tomu bylo spíše naopak. Obsah baletu ovlivňoval styl tanečních pohybů.⁹⁶

Ďagilevův koncept spočíval v tom, že klasický balet by měl představovat přirozený a jednotný styl v tanečních pohybech, hudbě, námětu baletu, scénografii a kostýmech, jenž by odrážel postoje 20. století. V období italské renesance bylo cílem obnovit antickou pantomimu a antické drama. Založením baletní akademie na dvoře krále Ludvíka XIV. se postupně začalo usilovat o schopnost tance vyprávět příběh bez toho, aby se spoléhal na zpívané libreto. V romantismu byla tato myšlenka ještě více upřednostňována. Balet dokázal vyprávět příběh, a právě Petipa dovedl vše k dokonalosti. Ďagilev měl možnost tyto poznatky využít k vytvoření zcela nové formy divadelního tance, již zmíněný *nový balet*.

V mládí rozšířil Ďagilev své obzory v různých oblastech umění během svých cest do západní Evropy. Podnítil tím i svůj vrozený smysl pro hledání talentovaných lidí. Chtěl neustále zlepšovat svou společenskou pozici, což se mu velmi rychle podařilo. Začal upoutávat pozornost předních osobností v oblasti umění a vytvořil si kontroverzní jméno v uměleckých kruzích v Petrohradu. Poté se dále přesunul do Moskvy, Benátek a do mnoha německých měst. Od mládí byl v úzkém kontaktu s carskými divadly, poněvadž působil několik let jako zástupce ředitele carských divadel. Díky tomu získal již v mládí

⁹⁶ GARAFOLA, Lynn. *Legacies of Twentieth-Century Dance* [online]. New York: Wesleyan University Press, 2005, s. 38-40 [cit. 2018-06-22]. ISBN 9780819566744. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=7gIDy6ait3IC&pg=PA3&hl=cs&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

mnoho zkušeností. Ďagilev měl například na starost celoroční divadelní produkci. Jeho názory se však střetávaly s názory tehdejšího ředitele Sergeje Volkonského, tudíž byl Ďagilev později propuštěn. Vždy si pečlivě vybíral lidi kolem sebe. Nejčastěji sahal po mladých nadějných umělcích převážně z Velkého divadla v Moskvě a z Mariinského divadla v Petrohradu. Z většiny těchto lidí se postupem času stali světově uznávaní umělci. Ďagilev byl dokonce schopný navázat kontakty s natolik významnými evropskými umělci, kterými byli například francouzský malíř Henri Matisse, francouzská módní návrhářka Coco Chanel nebo již zmíněný španělský malíř a sochař Pablo Picasso.⁹⁷

Ďagilev se zpočátku zabýval malířstvím. Po výstavě v Rusku se přesunul do Paříže, kde uspořádal vůbec první výstavu ruských malířů, což bylo chytré rozhodnutí. Pařížané měli tenkrát o malířství velký zájem a výstava sklídila úspěch. V roce 1907 se Ďagilev zaměřil na hudbu. Uspořádal koncert, na kterém uvedl díla nejvýznamnějších ruských skladatelů, a opět měl velký úspěch. Představil skladby Sergeje Vasilejeviče Rachmaninova, Alexandra Nikolajeviče Skrjabina, Nikolaje Andrejeviče Rimského-Korsakova či Modesta Petroviče Musorgského. V Paříži uvedl i Musorgského operu *Boris Godunov*. Všechny tyto kontakty a úspěchy mu umožnily se v následujících letech zaměřit na balet.

Nejvýznamnější fází Ďagilevovy kariéry byl soubor Ballet Russes trval od roku 1909 až do vypuknutí první světové války v roce 1914. Hudba, drama, jevištní výprava a ruský balet byly představeny v moderním a dokonalém provedení. Vše záviselo na spolupráci čtyřech osobností. Ďagilev měl na starost celý management a organizaci kulturních událostí. Benois a Bakst⁹⁸ vedli celou uměleckou část, scénu a kostýmy. Za choreografii byl odpovědný Michail Fokine.⁹⁹ Vytvářel inovativní, kompaktní a stylové

⁹⁷ LEE, Carrol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York: Routledge, 2002, s. 226-229. ISBN 0415-94257-8.

⁹⁸ Alexandre Nikolajevič Benois (1870-1960) byl ruský divadelní scénograf, malíř, baletní libretista a kostýmní návrhář. Léon Nikolajevič Bakst (1866-1924) byl ruský malíř a taktéž navrhoval kostýmy a kulisy převážně pro Ballets Russes. Jeho tvorba byla zajímavá v tom, že kombinoval orientální umění s prvky venkovského umění. Jeho kostýmní tvorba je většinou řazena do období secese. Oba tito umělci ovlivnili podobu baletu 20. století v oblasti scénické a kostýmní výpravy.

⁹⁹ Michail Michailovič Fokine (1880-1942) byl ruský tanečník, baletní mistr a choreograf. V osmnácti letech nastoupil do Mariinského divadla jako tanečník. Zde se představil v mnoha klasických baletech. Již během

balety. Jeho jednoaktovými balety jsou například *Pavillion d'Armide* (1907), který byl úplně prvním baletem Ballets Russes, dále *Les Sylphides* (1909), *Cléopâtre* (1909) a sólo pro tanečnici Annu Pavlovovou *Le Cygne* (1907).

Představení *Le Sylphides* a *Le Cygne* jsou inspirovány balety z 19. století. Krátký *ballet blanc* *Les Sylphides* byl napsán na hudbu Frédérica Chopina, ke které vytvořil orchestraci ruský skladatel Alexandr Glazunov. Tento balet je považován za jeden z prvních baletů, jenž nemá žádný děj. Je spíše zasněním nebo meditací. Na jevišti se objevují tančící sylfy s mladým básníkem za měsíčního svitu. Často jsou balety *La Sylphide* a *Les Sylphides* zaměňovány, ale jedná se o dva zcela odlišné balety.¹⁰⁰ Baletní sólo *Le Cygne*, také známé pod názvem *Umírající labuť* je čtyřminutové představení inspirované námětem Čajkovského *Labutího jezera* a básní *Umírající labuť* viktoriánského básníka Alfreda Lorda Tennysona. Fokine zvolil hudbu z *Karnevalu zvířat*, konkrétně část *Labuť* od francouzského skladatele Camilla Saint-Saënsa. Balet nevyjadřuje pouze bolestný konec umírající labutě, ale především dává prostor předvést virtuozitu baletní sólistky.¹⁰¹

Dalšími balety pod vedením Ďagileva s Fokinovou choreografií jsou balety *Le Carnaval* (*Karneval*) na hudbu Roberta Schumanna, *Schéhérazade* (*Šeherezáda*) na hudbu Nikolaje Rimského-Korsakova a *L'Oiseau de feu* neboli *Pták Ohnivák* k němuž hudbu zkomponoval Igor Stravinský. Dále vzniklo dílo *Les Orientales*, což byl soubor orientálních tanců. Všechna tato představení měla premiéru v sezóně Velké opery v Paříži v roce 1910. Byl uveden i balet *Giselle*. Příběh, hudba a pantomimické scény však působily vedle nových baletů zastaralým dojmem. U jednoaktového baletu s názvem *Karneval* je možné zmínit, že vycházel z italské *commedia dell'arte*. Vystupují v něm známé postavy jako Harlekýn, Pierot a Kolombína. Libreto vytvořil Fokine a Bakst, jenž vytvořil i kostýmy. Představení žádnou dějovou linku nemá. S námětem exotického baletu

kariéry tanečníka se začal věnovat choreografii. Ke svým kompaktním baletům si často vybíral hudbu, která původně nebyla určena k tanci, například hudbu Stravinského nebo Chopina.

¹⁰⁰ *Les Sylphides. The Ballet* [online]. 2007 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <http://www.the-ballet.com/sylphides.php>

¹⁰¹ *Dying Swan. Oxford Reference* [online]. 2005 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095737506>

*Šeherezáda*¹⁰² přišel Benois, kterého inspirovaly perské obrazy. Postava Šeherezády patří do sbírky pohádek *Tisíc a jedna noc*. K celkovému dojmu přispělo více prvků, kostýmních, scénických i hudebních. Bakstovy návrhy posunuly důležitost scénografie v baletních představeních. Využil mnoho teplých barev a materiálů, které pomohly evokovat exotickou atmosféru. Tanečníci měli i pomalovaná těla, což bylo v té době považováno za bizarní. Největší úspěch zaznamenalo výpravné dílo *Pták Ohnivák*. Fokine a Ďagilev chtěli vytvořit balet, který by vycházel z ruského folkloru. Použili proto námět slovanské pohádky *Pták Ohnivák*. Příběh dali dohromady z mnoha různých starých vyprávění o této bytosti. Hudbu zkomponoval Igor Stravinskij. Stejně jako v baletu 19. století setrvala virtuosita ve Fokinových baletech, ale přistupoval k ní mnohem střídmeji. Vynechával technicky náročné prvky a soustředil se spíše na přirozenost a emotivnost.¹⁰³

Ďagilejův odkaz je i dodnes velmi výrazný. Jeho činnost propojila prvotřídní hudební a výtvarné umělce ze západních a východních zemí, které propůjčili své nápady ke společnému cíli, jímž byl *nový balet*. Soubor Ballets Russes dal vzniknout jednámdesáti baletům. Baletnímu umění dal nový rozměr a posunul ho z evropského kontinentu do Ameriky a propagoval moderní přístup v tvorbě baletního představení. Dával přednost krátkým a kompaktním dílům, která v sobě zahrnovala výjimečnou choreografii, hudbu a scénografii. Kromě toho Ďagilev obnovil slávu ruského carského baletního klasicismu uvedením baletu *Spící princezna*¹⁰⁴ v Londýně. Jeho balety byly nejvíce ovlivněny modernismem a avant-gardou, dále futurismem, kubismem, konstruktivismem a surrealismem. Mnoho z nich se ale také navrátilo ke klasicismu, jenž vycházel z tradice *danse d`ecole*.¹⁰⁵

¹⁰² Rimskij-Korsakov zkomponoval dílo *Šeherezáda* původně jako symfonickou suitu v roce 1888. Má čtyři části *Moře a Sindibádův koráb*, *O careviči Kalendáři*, *Lásku careviče a princezny a Svátek v Bagdádu*.

¹⁰³ LEE, Carrol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York: Routledge, 2002, s. 239-241. ISBN 0415-94257-8.

¹⁰⁴ Původně balet *Spící krasavice* Čajkovského a Petipy

¹⁰⁵ LEE, Carrol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York: Routledge, 2002, s. 274. ISBN 0415-94257-8.

7.1. Neoklasicismus v hudbě a baletu

Tvůrčím východiskem v neoklasicismu je návrat k tradičním postupům. Projevoval se racionalistickou estetikou, jistou dávkou konzervativnosti a pevnou formou. To vše měla být reakce proti romantismu a impresionismu. Přestože neoklasicismus značně kontrastoval s romantickým i impresionistickým cítěním, nemohl ignorovat pestrou paletu tonálně-harmonických možností, které se v hudbě projevíly během staletí. Například oproti dodekafonii Arnolda Schönberga je hudba neoklasicismu vyloženě tonální, i když v moderním slova smyslu. Již v dílech novoromantických skladatelů docházelo k velkým změnám v oblasti tonality. To se projevilo především v jejím uvolňování a vyhýbání se základním harmonickým funkcím. Neoklasicismus používá rozšířenou dur-moll tonalitu, nerozvedené akordy, vícezvuky, ostře znějící disonance nebo chromatickou stupnici. Je tomu tak například u Stravinského nebo Prokofjeva.

Neoklasicismus, jenž vznikl v období od počátku 20. století až do konce 50. let, lze charakterizovat jako renesance starých uměleckých stylů, forem a metod. Vrcholem neoklasicismu bylo období meziválečné. Mnozí skladatelé procházeli nejen ve své tvůrčí práci odlišnými obdobími, ale i v jednotlivých dílech se objevovaly stylově těžko definovatelné znaky. Největší vývoj zažívala hudba instrumentální, ale i jevištní žánry se dočkaly mnoha vydařených děl. Vznikaly opery a balety, které je možné provozovat koncertně i jevištně, a dále také představení, která na divadelní scéně kombinují hudbu, zpěv a balet.¹⁰⁶

Je možné nacházet náznaky neoklasicismu jako hudebního směru převážně ve Francii. Umělci zde vždy měli vkus a zdravý názor na svět v proporcích a rovnováze. V hudební skladbě se tyto principy projevovaly hlavně ve formě a obsahu. Prvky neoklasicismu lze vystopovat u předchůdce neoklasicismu, u Erica Satieho i v pozdní tvorbě Clauda Debussyho. Opravdovými představiteli neoklasicismu byli dva na sobě nezávislí skladatelé Igor Stravinskij a Sergej Prokofjev.¹⁰⁷

¹⁰⁶ SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního klasicismu: Deset studií k dějinám 20. století*. Praha: ACADEMIA, 2005, s. 12-21. ISBN 80-200-1207-9.

¹⁰⁷ SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního klasicismu: Deset studií k dějinám 20. století*. Praha: ACADEMIA, 2005, s. 23, 47. ISBN 80-200-1207-9.

Také balet byl ovlivněn neoklasicismem. Začal se vyvíjet ve 20. letech 20. století a projevil se v baletu především tím, že byl čistý, odvážnější, kladl důraz na estetiku a vyhýbal se patosu. Vyznačuje se typickými znaky, které jsou zřetelné přímo v pohybech. Tím jsou třeba volné kyčelní klouby umožňující co největší rozsah a plně vytočené dolní končetiny. Jedním z hlavních choreografů tohoto období byl George Balanchine¹⁰⁸, který se taktéž stal součástí Ballets Russes a získal možnost spolupracovat s předními představiteli neoklasicismu. Nově vznikající standardy spojil s tradicí klasického baletu. Nikdy se nestavěl proti principům klasického baletu. Naopak rozšířil tradiční baletní pozice a vytvořil i další nové pohyby. Nebál se experimentů, které spočívaly právě v přeformulování klasických pohybových výrazů a prvků. Zastával názor, že hudební fráze musí být v souladu s pohybem. Jako příklad je možné uvést, že durové tóniny měly korespondovat s pohybem *en dehors* a mollové naopak s *en dedans*.^{109, 110} Balanchine vzhlížel na tanečnici jako na fenomén. Jak již bylo řečeno v předchozích kapitolách, v baletu 19. století byla žena brána jako nedostižná a nedotknutelná nadpřirozená bytost. Tanečnice v jeho dílech působí výjimečně, nejsou však snovými vílami, ale skutečnými ženami. Vyzařuje z nich záhadnost, a zároveň sebejistota. Právě to je činí nedosažitelnými. Pro Ďagileva vytvořil Balanchine několik baletů, z toho nejznámější *Apollon* (1928) a *Marnotratný syn* (1929). Na baletu *Apollon* spolupracoval s Igorem Stravinským. Balanchine vynikal především v symfonickém tanci, proto většina jeho pozdních baletů nemá žádný děj a soustředí se jen na umělecký výkon tanečníka a tanečnice.¹¹¹

Moderní balet na Západě vychází z celoživotní práce Ďagileva. Mnoho choreografů, ovlivnění *novým baletem* pocházelo z Velké Británie. Tím je například Frederick Ashton (1906-1988). Vycházel z principů *danse d'école*. Dal základ anglickému

¹⁰⁸ George Balanchine (1904-1983) původním jménem Giorgi Melitonovič Balančivadze byl gruzínský baletní choreograf, který se narodil v Rusku. Jméno Balanchine mu vytvořil Ďagilev. Založil soubor New York City Ballet a je zakladatelem baletního neoklasicismu, taktéž známý jako americký balet.

¹⁰⁹ Pojem *en dehors* značí v baletní terminologii „ven“, tedy krok, obrat či pohyb směřující od stojné nohy. Výraz *en dedans* znamená naopak „dovnitř“, krok, obrat nebo pohyb směřuje ke stojné noze.

¹¹⁰ LEE, Carrol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York: Routledge, 2002, s. 271-273. ISBN 0415-94257-8.

¹¹¹ George Balanchine. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/george-balanchine>

baletnímu stylu, který se vyznačuje elegantností, důmyslností a řádem. Je uznávaný hlavně z důvodu, že navrátil na scénu velkolepé celovečerní balety s brilantním vkusem. Vytvořil novou choreografii k pohádkovým baletům, jako je *Popelka* (1948), na které spolupracoval s Prokofjevem, dále pak *Sylvia* (1952), *Ondine* (1958) a *La Fille mal gardée* (1960). K baletům na motiv divadelních her Williama Shakespeara patří *Romeo a Julie* (1956) nebo *Sen* (1964). Dále je možné zmínit choreografa Kennetha MacMillana (1929-1994), který se zaměřoval hlavně na psychologická témata v balettech. Pro Královský balet v Anglii vytvořil choreografii ke klasickým baletům *Spící krasavice* (1967) a *Labutí jezero* (1969) Maria Petipy a Petra Iljiče Čajkovského.¹¹²

7.2. Stravinskij a balet

Hudba 20. století prošla několika směry, které vycházely z pozdního romantismu a impresionismu. Z těchto dvou směrů se dále vyvíjely individualizované styly. Jedním z nich byl i neoklasicismus. Nezávisle na sobě jej určili Igor Stravinskij a Sergej Prokofjev. Překonáváním romantismu vytvářeli svůj osobitý styl. V druhé polovině 20. století na ně navázali skladatelé tzv. *Pařížské šestky*, a částečně také Bohuslav Martinů, Béla Bartók či Dimitrij Šostakovič.

Igor Stravinskij (1882-1971) byl do jisté míry ovlivněn vlivy romantismu, s kterými se musel vyrovnávat po svém. Jeho rané skladby nesou stopy představitelů *Mocné hrstky* a také Clauda Debussyho. Toto období je možné nazvat více způsoby, ruským, folkloristickým nebo slovanským. Stravinskij ve svých kompozicích z té doby využíval převážně lidové prvky východoslovanských etnik. Hudba je polytonální a polyrytmická. Do vrcholu tohoto období spadají tři balety *Pták Ohnivák*¹¹³ (1910),

¹¹² LEE, Carrol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York: Routledge, 2002, s. 278, 280. ISBN 0415-94257-8.

¹¹³ *Pták Ohnivák* byl napsán na motiv pohádky slovanského původu. Hlavním hrdinou je princ Ivan, který se dostane do říše zlého čaroděje Koštěje. Legenda o něm praví, že je nesmrtelný, jelikož jeho duše je ukryta v kouzelném vejci. Princ Ivan se na lovu střetne s bájným ptákem Ohnivákem. Nechá ho žít. Za odměnu mu pták daruje jedno své peří. Pokud bude princ v nesnázích, pomocí peří Ptáka Ohniváka přivolá. Další den nejde princ třináct zakletých princezen zlým čarodějem. Do jedné se princ Ivan zamiluje. Princ čaroděje konfrontuje, ale nemá proti němu šanci. Použije tedy peří ptáka Ohniváka. Ten mu přiletí na pomoc a poradí

*Petruška*¹¹⁴ (1911) a *Svěcení jara*¹¹⁵ (1913). Balet *Pták Ohnivák* několikrát přepracoval a vytvořil dokonce čtyři verze baletní suity, která je prováděna mnohem častěji než samotný balet. I *Petruška* měl velký úspěch. Balet *Svěcení jara* byl natolik skandální, že jeho premiéra způsobila velký poprask.

Později přešel k neoklasicismu. Nelze však jednotlivé fáze brát jako ohraničené úseky, jelikož se v těchto fázích objevují i náznaky jiných nově vznikajících stylů, ragtime a jazz. Ve neoklasicistických baletech se hudbou snažil co nejvíce zvýraznit klasickou baletní techniku. Choreografie tance byla v popředí a jakýkoliv děj byl negován. Tyto balety jsou důkazem syntetické vyrovnanosti všech složek v baletním představení s absolutní hudbou. Při kompozici baletu *Příběh vojáka* (1918) opustil principy ruské školy a poprvé použil i jazzové prvky. Tento balet vychází z námětu ruského sběratele pohádek Alexandra Nikolajeviče Afansjeva. Je napsán na motivy jeho bajky, kterou přepracoval švýcarský spisovatel Charles Ramuz. Vypráví příběh o vojákově. Ten prohraje svou duši s ďáblem v kartách. Dalším neoklasickým baletem je *Pulcinella*¹¹⁶ z roku 1920. Balet o jednom aktu se zpěvem byl vytvořen na hudbu italského barokního skladatele Giovanniho Battisty Pergolesiho. Stravinskij jednotlivé části přepracoval. Ve spolupráci s již zmíněným Georgem Balanchinem vytvořil balet o dvou dějstvích na mytologické téma *Apollon* z roku 1928. Komponování baletní hudby ho však nikdy nenaplňovalo, jelikož hlavním úkolem hudby k baletům je vyjádření děje.¹¹⁷

mu, kde je ukryta duše zlého čaroděje. Princ Ivan vejce zničí, a tím je kletba zrušena. Princezny jsou vysvobozeny a Ivan si jednu z nich vezme za ženu.

¹¹⁴ Hlavní postava *Petrušky* pochází z ruských lidových tradic z prostředí potulných muzikantů, komediantů a loutkařů.

¹¹⁵ Námětem baletu *Svěcení jara* je pohanský jarní rituál slovanského původu. První část se nazývá *Uctívání země* a druhá *Obětování*. Začíná tím, že několik moudrých starců sedí v kruhu a pozorují předsmrtný tanec mladé dívky. Posléze ji obětují bohu Jara.

¹¹⁶ Balet *Pulcinella* byl zadán Ďagilevem a vychází z *commedia dell'arte*. Kostýmy a kulisy navrhl Picasso. *Pulcinella* je ustálená postava vyskytující se v italském divadle 17. století.

¹¹⁷ SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního klasicismu: Deset studií k dějinám 20. století*. Praha: ACADEMIA, 2005, s. 49-54. ISBN 80-200-1207-9.

7.3. Prokofjevovy balety a *Popelka*

Ještě před první světovou válkou odjel Sergej Prokofjev (1891-1953) do Londýna, kde poprvé slyšel Stravinského balety. Seznámil se zde Ďagilevem, a tím započala jejich spolupráce. V Prokofjevově tvorbě zaujímal balet důležité postavení. Zkomponoval jich několik. Jeho prvním baletem ve spolupráci Ďagilevem byl balet na pohádkový námět *Ala a Lollij*, který však Ďagilev odmítl. Z hudebního materiálu vznikla *Skytská suita* (1914). Jedním z nejpodivnějších baletů této doby byl komický pohádkový balet *Chout* (1921) neboli *Šut*. K Prokofjevovým nejslavnějším dílům patří balet *Romeo a Julie* na námět tragédie Williama Shakespeara. Z hudby k baletu vznikla orchestrální i klavírní suita. Balet měl mimo jiné premiéru v roce 1938 v Mahenovém divadle v Brně, a později dočkal se několika choreografických verzí. Jednou z nich je například produkce z roku 1955 Fredericka Ashtona pro Dánský královský balet.

Pohádky v baletu 20. století byly častým motivem. Prokofjev zkomponoval další dva pohádkové balety, a to *Popelku* (1944) a *Kamenný kvítek* (1953).¹¹⁸ Z jeho pěti tvůrčích období je neoklasické nejvýraznější. Jednotlivým prvkem ve všech jeho obdobích je důsledný antiromantismus a asentimentalita. Objevuje se v dílech absolutních i dramatických, tedy v operách, hudbě k činohrám a baletech.¹¹⁹

Neoklasicismus je velmi dobře vysledovatelný v jevištních dílech, obzvláště v baletech s lyrickým a etickým námětem. Takovým baletem je například *Popelka*. Premiéra tohoto baletu se uskutečnila ve Velkém divadle v Moskvě v roce 1945. Patří k Prokofjevovým nejoblíbenějším a nejmelodičtějším baletům. V hudbě převažuje homofonní sazba a využívá jednoduchých písňových forem, které vkládá do jednotlivých uzavřených charakteristických čísel. Tím se například navrácí k velkým skladatelům ruských baletů, jako byl Čajkovskij. Prokofjev uměl nejen vyjádřit příběh baletu, ale ostatní skladatele předčil schopností začlenit taneční čísla do děje. Tento postup je znatelný ve všech baletech i v *Popelce*. V baletu *Romeo a Julie* se Prokofjev snažil nalézat styl

¹¹⁸ Sergej Prokofjev. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/sergej-prokofjev>

¹¹⁹ SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního klasicismu: Deset studií k dějinám 20. století*. Praha: ACADEMIA, 2005, s. 81. ISBN 80-200-1207-9.

komponování, který by byl přijatelný a srozumitelný bez toho, aby musel ustupovat uměleckým nárokům, a aby mohl pracovat s ryze hudebními prostředky. Začal využívat techniku leitmotivů s charakteristickými melodickými liniemi. Podřizuje hudbu k co nejdůstojnějšímu ztvárnění námětu. Ke zkomplikování hudebního proudu dochází jen v konfliktních částech, které předpovídají dramatický vývoj děje. Stejně principy použil i v *Popelce*. Přestože se ve svých raných skladbách přibližoval k atonalitě, v pozdních dílech přechází k prosté diatonice, která tonálně stojí pevně na hlavních a vedlejších harmonických funkcích. Pokud se vyskytují disonance, jsou rozvedeny. Vrcholem tohoto období je právě balet *Popelka* a *Kamenný kvítek*.^{120, 121}

Námětem *Popelky* byla samozřejmě známá pohádka ze sbírky Charlese Perraulta. První balet na motivy této pohádky byl uveden již v roce 1813, ale první významnou produkcí byla verze Maria Petipy, Enrica Cecchettiho a Lva Ivanova na hudbu Barona Borise Fitinhoff-Schella z roku 1893. Cecchetti vytvořil choreografii k prvnímu a třetímu dějství, Lev Ivanov k druhému a Maria Petipa na vše dohlížel. V původním zpracování byla *Popelka* tzv. *ballet-féerie* o třech dějstvích. Dokonce měl nejprve hudbu zkomponovat Čajkovskij.

Prokofjevova verze z roku 1945, jejímž choreografem byl Rostislav Zkakharov¹²² a libretistou byl Nikolaj Volkov, vycházela z tradic ruského klasického baletu. Všichni jeho tvůrci byli ovlivněni hudbou Čajkovského a tanečním stylem Maria Petipy. Výběr tohoto námětu byl taktéž dán dobou, v kterém balet vznikal. Právě skončila druhá světová válka a

¹²⁰ *Kamenný kvítek* je balet o třech jednání, jehož předlohou je stejnojmenná pohádka Pavla Petroviče Bažova. Vypráví příběh o lásce Danila a Kateřiny. Danila je brusič kamenů, který touží nalézt zázračný kamenný kvítek. Zjeví se mu Paní Měděné hory a vláká ho do svého království a ukáže mu zázračný kamenný kvítek. Daruje mu ho, pokud jí vytesá ještě jeden. Mezitím uplynulo mnoho času a Kateřina nechce věřit tomu, že Danila zemřel. Vydá se ho hledat, v lese si rozdělá oheň a z plamenů vyskočí plamínek jménem Ohníček. Zavede ji za Danilou do království Paní Měděné hory. Danila pro ni konečně dokončil druhý kamenný kvítek. Paní Měděné hory ho však nechce nechat jít, protože se bojí, že ji Danila navždy opustí. Promění ho tedy v kámen. V tu se objeví Kateřina a prosí ji, aby Danilu pustila. V bezmezné lásce sochu objímá a Paní Měděné hory se nad nimi slituje a Danilu osvobodí.

¹²¹ SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního klasicismu: Deset studií k dějinám 20. století*. Praha: ACADEMIA, 2005, s. 98-102. ISBN 80-200-1207-9.

¹²² Rostislav Vladimirovič Zakharov (1907-1984) byl ruský choreograf a tanečník. Byl hlavním choreografem v Bolšojském divadle v Moskvě.

nový balet měl posloužit jako metafora vítězství nad tyranií. Tento námět takové požadavky splňoval. Verze z roku 1945 věrně kopíruje literární předlohu. Balet má tři dějství. První se odehrává v Popelčině domě, v kterém je služkou. Když Popelka najde obraz své pravé matky a pověsí ho na stěnu, macecha jej zničí. Do tohoto zmatku přijde psaní, že na zámku se bude konat ples, na kterém si princ má vybrat budoucí nevěstu. Popelce však macecha zakáže se plesu zúčastnit. První jednání končí tím, že se Popelka vydává na ples. Její kouzelná kmotřička ji vyčaruje šaty i kočár. Další dějství probíhá na plese. Princ se do Popelky ihned zamiluje a protancují spolu noc. Ona mu však o půlnoci uteče, ale ztratí svůj skleněný střevíček. V posledním jednání se princ vydává Popelku hledat po všech možných královstvích. Konečně dorazí i do jejího domu. Střevíček ji padne a vše skončí šťastně.¹²³

Tento balet proslavila spíše verze Fredericka Ashtona, jenž je významnou osobností královského baletu v Anglii obdobně jako Bournonville v Dánsku. Jeho verze *Popelky* se od ruské verze liší především tím, že zlé sestry hrají muži převlečené za dívky. Vynechal postavu macechy a naopak ponechal otce Popelky, který na zákeřné sestry nestačí. Co se baletních kroků týče, v baletu se objevuje mnoho odkazů na klasický balet 19. století, třeba na balet *Šípková Růženka* nebo *Don Quijote*. Kromě komediálních scén je zde i prostor pro balet klasický. Příkladem je sólový tanec Popelky, dobré víly, *grand valse* nebo *grand pas de deux* prince a Popelky. Ashton vynechal část ve třetím jednání, v kterém princ hledá Popelku po širém světě.

Každé dějství má i svou specifickou hudební náladu. V prvním dějství je hudba klidná a pomalu postupuje do magického tématu dobré víly. Druhé jednání navazuje na toto téma, a poté dává prostor několika slavnostním tancům jako například *grand waltz*. Princův tanec s Popelkou je doprovázen smyčci, flétnami a ostatními dřevy. V závěru druhého jednání se po odbití půlnoci romantická nálada najednou změní v hrozbu, když Popelka zjistí, že musí co nejrychleji zpět domů. Prokofjev k této části vytvořil dokonalou hudbu, ve které je jasně slyšet půlnoční odbíjení hodin.

¹²³ Cinderella - The Story. *The Australian Ballet* [online]. 2018 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://australianballet.com.au/education-resources/cinderella-the-story>

Prokofjev *Popelku* dedikoval Čajkovskému. Jeho přáním bylo vytvořit klasický balet, jehož hudba vyjadřuje lásku, překážky, které jsou Popelce kladeny do cesty, a konečně i splnění velkého snu. Popelku vnímal nejen jako pohádkovou bytost, ale jako pravého člověka, který má své touhy, představy a přání.¹²⁴

¹²⁴ Cinderella. *The Ballet Bag* [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <http://www.theballetbag.com/2010/04/13/cinderella/>

8. Využití baletní hudby a baletu v hodinách hudební výchovy

Baletní hudba je zcela určitě zajímavým tématem ve výuce v hodinách hudební výchovy. Balet a baletní hudba představuje důležitou část evropské kultury a historie, která prošla značným vývojem během staletí. Je proto možné toto téma využít velmi široce. Inspiračním zdrojem mohou být další příbuzné obory estetické výchovy, tudíž kromě výchovy hudební i výchova výtvarná, dramatická, taneční či hudebně pohybová. Do jednotlivých aktivit je možné zakomponovat například literaturu, dějiny umění či dějepis. Nabízí se mnoho možností. Tato práce obsahuje tři plány do hodin hudební výchovy určené žákům druhého stupně základní školy. Aktivitu je také možné využít na nižších stupních víceletých gymnázií. Plány jsou rozvržené do dvou vyučovacích hodin. Jednotlivé aktivity se prolínají s již zmíněnými obory a předměty. Snahou této práce není vytvoření určité metody, ale shromáždit různé aktivity, které spojuje jedno společné téma, tím je balet a hudba k němu.

Hudební činnosti vedou k obecnému porozumění hudebního umění. Dále vedou k aktivnímu vnímání hudby a jejího využívání jako prostředek komunikace. Ve spojení s baletem je vhodné se zaměřit na hudební aspekty, které jsou pro hudbu a tanec společné. Těmito aspekty jsou například metrum, rytmus, tempo, dynamika, barva a charakter. Kromě toho je však dále potřebné se zaměřit na schopnost vnímat skladbu jako celek se svými jasně danými kompozičními pravidly. Aktivitu zaměřenou na balet a baletní hudbu vycházejí především z činností poslechových, instrumentálních a hudebně pohybových.

Při poslechu je důležité dbát na to, aby se žák naučil aktivně a soustředěně zaplout do hudebního díla, a aby v něm hudba probouzela estetické zážitky. Cílem je vychovat kulturního člověka, který je schopen výběru kvalitního hudebního umění. Před uvedením hudební ukázky je důležité, aby žáci věděli, na které prvky se mají zaměřit. Aby je poslech nenudil, je potřeba střídát dvě jeho formy, intuitivní a racionální. Při intuitivním poslechu dochází k emocionálnímu vnímání hudby, tudíž jaké nálady, pocity, emoce a dojmy hudební dílo navozuje. Úkolem není teoretický rozbor skladby. Ten je příznačný pro poslech racionální neboli taktéž intelektuální. Zde je důležitá analýza díla z hlediska období a výstavby, orientace v používání hudebně výrazových prostředků a v hudební formě skladby. Poslechem umělecky kvalitního díla se rozvíjí vnímavost, hudební paměť a

schopnost se soustředit. Pokud si žáci mají skladby osvojit natrvalo, je důležité se k nim vracet v následujících hodinách. Nabízí se hra na tělo a instrumentální doprovod v podobě partitur pro aktivní poslech.

Obdobně je tomu i u hudebně pohybových činností, které přinášejí silnější zážitek z vnímání hudby. Lze je spojit s dalšími složkami hudební výchovy, jako je hudební nauka a dějiny hudby. Tím je myšleno nácvik tanců lidových, historických případně i společenských, které se v baletech často objevují. Dále je možné zařadit i nástrojovou a pohybovou improvizaci. Schopnost pohybové improvizace se dá uplatnit v tancích a tanečních hrách. Z již naučených kroků si žáci vyberou ty, které jim budou vyhovovat z hlediska hudby, na kterou mají pohybem reagovat. Pohybová improvizace se dá uskutečnit i pomocí různých gest a mimiky, tedy pantomimou. Tím žáci vyjadřují pocity a děj, podobně jako v baletu.¹²⁵ Lze střídat poslech hudby s videoukázkami baletních představení.

Vytvářet povědomí o dalších uměleckých oborech rozšiřuje obzor žáků. Dále jim pomáhá vytvářet určité estetické, ale i etické hodnoty a postoje. Výtvarná výchova napomáhá rozvíjet výtvarný vkus a také vnímat výtvarnou stránku baletního díla. Žák může být veden k vyjádření vlastní představy pomocí malby při poslechu hudby nebo k návrhu a výrobě kostýmů, rekvizit a scénografických prvků, které k baletu neodmyslitelně patří. Jednotlivé umělecké směry s sebou přinášely nové principy a ideje, jenž se vyznačovaly například novými technikami, které se projevíly, jak ve výtvarném umění, tak v i v hudbě. Tyto prvky se promítly i do baletních představení v různých podobách, a to v tanečních pohybech, hudbě, námětu baletu, jevištní průpravy a designu kostýmů. S tím vším je možné v hodinách pracovat.

¹²⁵ BLAŽKOVÁ, Olga a Yvona LIŠKOVÁ. *METODIKA VÝUKY HUDEBNÍ VÝCHOVY NA 2. STUPNI ZÁKLADNÍCH ŠKOL A STŘEDNÍCH ŠKOLÁCH Z POHLEDU PEDAGOGICKÉ PRAXE – NÁMĚTY PRO ZAČÍNÁJÍCÍ UČITELE* [online]. Ostrava, 2010, s. 56, 66. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://projekty.osu.cz/synergie/dok/opory/metodika-vyuky-hudebni-vychovy-na-2-stupni-zakladnich-skol-a-strednich-skolach-z-pohledu-pedagogicke-praxe-namety-pro-zacinajici-ucitele.pdf>. Přípravný seminář k profesní praxi. Ostravská univerzita v Ostravě.

Co se dramatické výchovy týče, rozvíjejí se při ní stávající sociální dovednosti a napomáhá vytvářet nové. Učí svobodně a adekvátně jednat v různých situacích a sociálních rolích, přebírat zodpovědnost za své jednání, vytvářet postoje pro orientaci v mezilidských vztazích, uvědomovat si svou identitu i originalitu, naslouchat druhým, navázat na myšlenky a rozvinout je. Podporuje různé možnosti jak pracovat s tělem, a tím pádem i různé formy komunikace, verbální i nonverbální. Vede žáky k tomu, aby měli porozumění s ostatními, přijímali kompromisy a byli tolerantní. V kombinaci s hudební výchovou a baletem se dramatická výchova projevuje v hlubším prožívání pohybových vztahů, hudby a ve schopnosti vnímat dramatické situace, které se odehrávají na jevišti a porozumět pantomimickým scénám, i těm tanečním. Postupně může toto vést až k samostatnému pohybovému a dramatickému ztvárnění určité situace.

Neméně podstatnou složkou je výchova taneční a hudebně pohybová. V hodinách hudební výchovy má nezastupitelnou funkci a v souvislosti s baletem se přímo nabízí její využití. Kultivuje přirozený pohyb, vytváří vztahy mezi tělem, myšlením a emocemi a formuje osobnost. Rozvíjí se inteligence, motorika, tvořivost a citlivost vůči okolnímu prostředí. Prostřednictvím pohybu a tance dochází k vyjádření představ, nálady, atmosféry, prožitku a samotné hudby. Je důležité pohyb i tanec začleňovat do hodin hudební výchovy, jelikož spojuje pohybové podněty s intelektovými a emocionálními. Také je zdrojem sebejistoty a sebeuvědomění.¹²⁶

Využívání mezipředmětových vztahů v hodinách je značně přínosné. Pohádkové i jiné náměty, které inspirovaly skladatele ke zkomponování hudebních děl, nabízejí zajímavý způsob, jak žáky v hodinách hudební výchovy zaujmout a seznámit je s těmito díly. Je to dáno i tím, že toto téma přesahuje do mnoho dalších oblastí.

8.1. Metodické listy

První plán hodiny se zaměřuje na balet *Labutí jezero*. Zabývá se dějem, osobností skladatele Petra Iljiče Čajkovského, jeho hudbou k baletu a základními baletními pozicemi.

¹²⁶ RELICHOVÁ, Ludmila. *Taneční tvorba pro děti s dětmi: ukázky taneční tvorby jako výsledku výchovně vzdělávacího procesu*. 2. vyd. Praha: Edice Pohyb, 2015, s. 9-11. ISBN 978-80-7068-237-1.

Skládá se celkem ze tří hlavních aktivit, které obsahují jednotlivé úkoly. Na začátku je uvedeno téma a hlavní cíl. U každé aktivity jsou pak uvedeny i jednotlivé podcíle a materiály. Každý úkol má metodický komentář. Práce nabízí i vypracované pracovní listy určené žákům a učiteli. První aktivita se věnuje námětu baletu. Žáci mají za úkol poskládat děj, a poté vyplnit tabulku s nejdůležitějšími body každého dějství. Další aktivita je zaměřena na hudbu k baletu a na činnosti poslechové. Práce nabízí pracovní list pro učitele se stručným textem o životě skladatele. Úkolem žáků je seřadit nástroje k definicím a obrázkům a poznat nástroj ve zvukové ukázce z baletu. Následuje zamyšlení se nad tím, proč Čajkovskij použil nástroj v dané ukázce a jaké emoce hudba vyjadřuje. Náplní poslední aktivity je baletní pantomima a baletní pozice. Tato aktivita je zaměřena především na hudebně pohybové činnosti. Žáci si vyzkouší pomocí pantomimy vyjádřit určité situace z baletu a naučí se základní baletní pozice.

Tématem druhého plánu hodiny jsou Prokofjevovy dva balety, *Popelka* a *Romeo a Julie*. Opět se skládá ze tří hlavních aktivit, které jsou rozděleny obdobně jako v prvním plánu. První dvě aktivity jsou převážně poslechové a poslední je pohybová. Téma hodiny je nejprve uvedeno současnou filmovou hudbou. Je vybrána hudba k filmům, které žáci dobře znají. Dále následuje poslechový kvíz z baletu *Popelka*. Skládá se z částí, které jsou příznačné pro svůj název. Náplní další aktivity je balet *Romeo a Julie*. Učitel se nejprve žáků ptá, jestli znají příběh *Romea a Julie*, popřípadě kdo je jeho autorem. Dále pak následuje poslech pasáže *Montekové a Kapuleti* neboli *Tanec Rytířů*. Hlavním úkolem žáků je spočítat, kolikrát se objeví hlavní téma, a do kolika částí je skladba rozdělena. Učitel pustí další hudební ukázkou z tohoto baletu nazvanou *Smrt Tybalta*. Žáci mají za úkol si představit, jaká situace by se mohla v dané ukázce odehrávat. Učitel poté žákům sdělí, že se jedná o scénu, v které Romeo zabije Tybalta. Ukázkou si všichni poslechnou ještě jednou, tentokrát k ní mají poslechovou mapu a učitel komentuje jednotlivé části. Poslední je pohybová aktivita na hudbu *Montekové a Kapuleti*.

Třetí plán je zaměřen na romantický a klasický balet. Hlavním tématem jsou dva pohádkové balety *Louskáček* a *Spící krasavice* neboli *Šípková Růženka*. Hodina začíná prezentací hlavních znaků romantického a klasického baletu. Žáci poté ve dvojici spojují tyto dva výrazy s definicemi jejich hlavních znaků. Náplní další aktivity jsou činnosti

poslechové a nástrojové. Učitel žáky seznámí s příběhem E. T. A. Hoffmanna a dále pak s hudbou k baletu, konkrétně s *Pochodem* z baletu *Louskáček*. Žáci mají za úkol poznat formu této části a podle partitury ji doprovodit pomocí rytmických nástrojů. Dále mají ještě jeden úkol s vizuální mapou. Zde mají grafický zápis hudby ztvárnit pohybem. Poslední aktivitou je také poslech, tentokrát dvou hlavních témat baletu *Šípková Růženka*. Jsou to témata dobré a zlé víly. Úkolem žáků je do diagramu vyplnit charakteristiku obou témat, jak se liší, co mají naopak společného a jaké nástroje skladatel použil.

8.1.1. Plán hodiny I

TÉMA: *Labutí jezero*

(90 minut/2 vyučovací hodiny po sobě jdoucí; 7. a 8. třída základní školy)

CÍL: Žáci budou seznámeni s baletem *Labutí jezero* a dozví se, že je možné příběh vyprávět nejen pomocí slov, ale i hudbou, tancem a pantomimou.

AKTIVITA I – Příběh o *Labutím jezeře* (celkem 30 minut)

Cíl: Žáci se seznámí s dějem *Labutího jezera*.

Materiály/pomůcky: pracovní list č. 1 (děj *Labutího jezera* – I. a II. dějství)

pracovní list č. 2 (děj *Labutího jezera* – III. a IV. dějství)

elektronická tabule

Postup:

Žáci: se rozdělí do dvojic.

Učitel: rozdá ústřížky s dějem *Labutího jezera* (pouze prolog, I a II dějství).

Úkol I: žáci se pokusí dát jednotlivé ústřížky do správného pořadí. (8 minut)

Učitel: rozdá pracovní listy s III. a IV. dějstvím, v kterém jsou jednotlivé věty zpřeházené.

Úkol II: žáci se pokusí složit věty tak, jak příběh pokračuje a končí. (8 minut)

Poznámka: jsou vytvořeny dvě verze *Labutího jezera* pro tuto aktivitu. Záleží na učiteli, kterou zvolí. V první verzi princ přemůže zlého čaroděje Rudovouse a Odettu vysvobodí a žijí spolu šťastně. Druhá verze, která je původní, je smutnější. Princ i Odetta umírají, ale společně se shledají po smrti.

Učitel + žáci: je provedena společná kontrola pomocí elektronické tabule, kde je celý text ve správném pořadí. Je možné přidat doplňující otázky.

Učitel: rozdá tabulku.

Úkol III: žáci vyplňují zásadní momenty/body děje do tabulky. (14 minut)

AKTIVITA II – Hudba k baletu (celkem 30 minut)

Cíl: Žáci budou seznámeni osobností skladatele Petra Iljiče Čajkovského a poslechnou si ukázky z *Labutího jezera*.

Materiály/pomůcky: pracovní list pro učitele (stručný životopis Petra Iljiče Čajkovského)

pracovní list s nástroji

zvukové ukázky nástrojů + ukázky z baletu

Postup:

Učitel: krátce připomene, co je balet ¹²⁷ - vyjádření příběhu pomocí hudby, tance a pantomimy. (3 minuty)

¹²⁷ Předpokládá se, že žáci již byli obeznámeni s baletem v předešlých hodinách.

Žáci: sami vyvodí definici baletu.

Učitel: vytvoří krátkou prezentaci o Čajkovském (vyučující si sám zvolí formu a vybere si, co považuje za důležité. Tato část se může zcela vynechat a zmínit jen jméno, případně další jeho díla). (5 minut)

Učitel: rozdá list s několika nástroji, které Čajkovskij použil v *Labutím jezeře*.

Úkol I: žáci podle definice přiřadí správný název hudebního nástroje (definice může být doplněna o obrázek).

Učitel: pustí několik ukázek s jednotlivými hudebními nástroji (ukázky učitel může vybrat přímo z hudby k *Labutímu jezeru*).

Úkol II: žáci mají poznat, o jaký hudební nástroj se jedná. (5 minut)

Učitel: si sám vybere několik tempově a dynamicky rozdílných ukázek z *Labutího jezera* (například téma labutí, příchod černé labutě, finále atd.)

Úkol III: učitel společně se žáky vyvodí, jakým způsobem jsou jednotlivé nástroje použity k vyjádření emocí a situací.¹²⁸ (12 minut)

AKTIVITA III – Balet a pantomima (celkem 30 minut)

¹²⁸ Učitel se zaměří na hudebně výrazové prostředky (dynamika, tempo, barva, gradace, kontrast, melodie, rytmus, harmonie) – názvy se žáci také pokusí vyvodit sami z poslechu ukázek.

Cíl: Žáci/studenti budou seznámeni s baletní pantomimou a základními pozicemi

Materiály/pomůcky: obrázky s pozicemi

obrázky s pantomimou

hudební ukázky k pantomimě

Postup:

Učitel: vysvětlí a ukáže žákům pantomimu pomocí znakové řeči (pokud má možnost, může použít i projektor).

Žáci/studenti: si mohou na projektoru vyzkoušet znakovou řeč

Učitel: seznámí žáky se základními pozicemi a terminologií. Společně vyvodí, proč jsou názvy ve francouzštině. Seznámí žáky s baletními pohyby, vysvětlí, že balet se skládá z posobě jdoucích kroků. Každý krok a pohyb má svůj název. (10 minut)

Úkol I: učitel předvede jednotlivé baletní pozice, které si vyzkouší i žáci. (7 minut)

Učitel: rozdělí žáky do menších skupin (3-4 žáci)

Úkol II: nejprve se žáci pokusí uhádnout, co který obrázek vyjadřuje (obrázky s pantomimou), poté se rozdělí do skupin a vylosují si jednu scénu z *Labutího jezera*, jež pomocí pantomimy ztvární. Zbytek třídy se snaží uhádnout, o kterou scénu se jedná – možné spojit i s hudební ukázkou. (13 minut)

8.1.2. Plán hodiny II

TÉMA: Sergej Prokofjev a jeho balety

(90 minut/2 vyučovací hodiny po sobě jdoucí; 7. a 8. třída základní školy)

CÍL: Žáci budou seznámeni s hudbou k baletům Sergeje Prokofjeva, a to konkrétně s baletem *Popelka* a *Romeo a Julie*.

AKTIVITA I: Programní hudba + Poslechový kvíz (15 minut)

Cíl: Žáci se seznámí s tím, jakými způsoby může hudba ovlivňovat děj.

Materiály/pomůcky: Hudební ukázky k filmům

Hudební ukázky z *Popelky*

Postup:

Učitel: uvede téma hodiny tak, že pustí několik ukázek ze současné programní hudby, kterou žáci znají (filmová hudba – *Harry Potter*, *Pán Prstenů*, *Star Wars*).

Otázky: Ve kterých filmových scénách jednotlivé ukázky zaznívají?

Co se ve filmu děje?

Jakým způsobem hudba příběh ovlivňuje/podporuje? (7 minut)

Učitel: uvede skladatele Sergeje Prokofjeva, jenž je taktéž autorem filmové hudby. Je autorem hudby i k několika baletům. První balet je napsán na motivy známe pohádky *Popelka* (příběh všichni znají, není potřeba se mu nějak věnovat).

Úkol: Přiřaďte hudební ukázky z baletu *Popelka* k jednotlivým názvům.¹²⁹ (8 minut)

AKTIVITA II: *Romeo a Julie* – Montekové a Kapuleti, Smrt Tybalta

(celkem 43 minut)

Cíl: Žáci se seznámí s tím, jak hudba napomáhá ztvárňovat děj.

Materiály/pomůcky: Poslechové mapy

Hudební ukázky z *Romea a Julie*

Postup:

Učitel: uvede další známý příběh, tragédii o *Romeu a Julii* Williama Shakespeara.

Otázka: Kdo je autorem divadelní hry?

Učitel: zjistí, zda žáci znají příběh o *Romeu a Julii*. Pokud ano, nechá je samotné příběh převyprávět. Jinak učitel představí děj sám a zaměří se hlavně na scénu, v které Romeo zabije Tybalta.

Úkol I: Zaposlouchejte se do hudební ukázky a představte si, co by se v ní mohlo odehrávat? Do kolika částí je skladba rozdělena? Kolikrát se opakuje hlavní téma?

Učitel: pustí nahrávku z baletu *Romeo a Julie, Montekové a Kapuleti* (2x).

Žáci: poslouchají a poté odpoví na otázky. Odpovídají jednotlivě. (10 minut)

¹²⁹ Ukázky z baletu *Popelka: Valčík, Půlnoc, Popelka a princ – duet, Popelka jede na ples*

Učitel: pustí další úryvek ze stejného baletu, *Smrt Tybalta*. Rozdělí žáky do dvojic, mohou pracovat i jednotlivě.

Úkol II: Zkuste vymyslet vlastní příběh k této hudbě.

Žáci: představí své návrhy a nápady ostatním. (15 minut)

Učitel: rozdá poslechové mapy a poté pustí ukázkou znovu. Tentokrát přidá i komentáře. Postupně uvádí jednotlivé pasáže a co se v nich děje. Dále je pak možné použít i videonahrávku s baletem. (18 minut)

AKTIVITA III: Pohybová aktivita – *Montekové a Kapuleti* (celkem 32 minut)

Materiály/pomůcky: zvuková nahrávka *Montekové a Kapuleti* (Sergej Prokofjev)

meče (možné použít boomwhackery)

noty (pro učitele)

Postup:

Učitel: rozdělí žáky/studenty do skupin po čtyřech a uvnitř každé čtveřice utvoří žáci dvojice.

1. - 2. takt: dvojice stojí naproti sobě, nehýbou se.

3. - 4. takt: jeden z dvojice couvá, druhý jde proti němu. Ten, který couvá má zvednuté ruce, druhý na něho míří mečem.

5. - 6. takt: dělají totéž jen opačně.

7. - 8. takt: dvojice šermují.
9. takt: dvojice stojí proti sobě (na první dobu je meč podél těla, na třetí dobu je meč zvednutý).
10. takt: dvojice stojí proti sobě (meč je zpět podél těla).
11. - 12. takt: žáci se otočí na dalšího ve čtveřici a utvoří novou dvojici. Dělají to samé jako ve 3. a 4. taktu.
13. - 14. takt: dělají totéž jen opačně.
15. - 16. takt: dvojice šermují.
17. takt: dvojice stojí proti sobě (na první dobu je meč podél těla, na třetí dobu je meč zvednutý).
18. takt: dvojice stojí proti sobě (meč je zpět podél těla).
19. - 22. takt: žáci se vrátí zpět do původní dvojice. Odhodlaně míří proti sobě meči a pochodují v kruhu.
23. - 24. takt: dvojice šermují.
25. takt: dvojice stojí proti sobě (na první dobu je meč podél těla, na třetí dobu je meč zvednutý).
26. takt: dvojice proti sobě (meč je zpět podél těla).
27. - 28. takt: dvojice šermují.
29. - 32. takt: žák se otočí na žáka z druhé dvojice a míří na sebe meči. Pochodují v kruhu.
33. - 36. takt: dělají totéž jen v opačném směru.
37. - 38. takt: to samé jako na začátku, dvojice proti sobě stojí.
39. - 40. takt: jeden z dvojice couvá, druhý jde proti němu. Ten, který couvá má zvednuté ruce, druhý na něho míří mečem.

41. - 42 takt: dělají totéž jen opačně.

43. - 44. takt: dvojice šermují.

45. takt: dvojice stojí proti sobě (na první dobu je meč podél těla, na třetí dobu je meč zvednutý).

46. takt: dvojice stojí proti sobě (meč je zpět podél těla na první dobu). Na druhou dobu zvednou žáci ve čtveřici meče a spojí je.

8.1.3. Plán hodiny III

TÉMA: Pohádka v baletu – *Louskáček* a *Šípková Růženka*

(90 minut/2 vyučovací hodiny po sobě jdoucí; 7. a 8. třída základní školy)

CÍL: Žáci budou seznámeni s hudbou dvou pohádkových baletů Petra Iljiče Čajkovského.

AKTIVITA I: Hlavní znaky romantického a klasického baletu (30 minut)

Cíl: Žáci budou znát základní charakteristiku romantického a klasického baletu

Materiály/pomůcky: Kartičky (je možné použít tablety, pokud jsou k dispozici)

Prezentace (powerpoint/keynote, proložena obrázky)

Elektronická tabule

Videoukázky z *La Sylphide*

Postup:

Učitel: představí jednotlivé znaky v prezentaci na elektronické tabuli. Nejprve vysvětlí hlavní charakteristiky romantismu a romantického baletu. Poté se zaměří na klasický balet.

Rozdá kartičky s definicemi a žáci je mají za úkol spojit s názvy.

Úkol: Spojte definici se správným výrazem.

Učitel: pustí na závěr této aktivity dvě ukázky z romantického baletu *La Sylphide* – z prvního a druhého jednání (dualismus – první jednání se odehrává v reálném světě, druhé jednání ve světě nadpřirozených bytostí).

AKTIVITA II: Pohádkové balety – *Louskáček* a *Šípková Růženka* (celkem 45 minut)

Cíl: Žáci budou znát příběh E. T. A. Hoffmann *Louskáček* a seznámí se s hudbou stejnojmenného baletu.

Materiály/pomůcky: Vizuální mapa

Partitura

Nahrávka – *Pochod (Louskáček)*

Postup:

Učitel: nechá každého žáka nahlas přečíst část příběhu (text lze připravit i v anglickém jazyce nebo jiném cizím jazyce, aby úkol byl o něco náročnější).

Žáci/studenti: postupně se všichni vystřídají. (10 minut)

Úkol I: Poslechněte si ukázkou z baletu *Louskáček*. Pokuste se určit, jakou formu má hudební ukáзка. Poté ji doprovodte hrou na nástroje.¹³⁰ (25 minut)

Učitel: rozdá partituru. Nejprve si všichni vyzkouší celou partituru vytleskat. Poté učitel rozdá nástroje a pustí hudbu.

¹³⁰ HOLUBEC, Jiří, Alexandros CHARALAMBIDIS, Zdeňka KŠÍROVÁ, Marie LIŠKOVÁ, Markéta PASTOROVÁ a Jan PRCHAL. *Metodické komentáře a úlohy ke Standardům pro základní vzdělávání* [online]. Praha: NÚV, 2016, s. 30-31 [cit. 2018-06-30]. ISBN 978-80-7481-166-1. Dostupné z: http://www.nuv.cz/uploads/Publikace/Metodicke_komentare/METODICKEI_KOMENTARE_A_ULOHY_KE_STANDARDUM_ZV_HUDEBNI_VYCHOVA_.pdf

Úkol II: Sledujte vizuální mapu a pomocí grafického zápisu znázorněte pohybem hudbu. (5 minut)

AKTIVITA III: Hudba k baletu *Šípková Růženka* – téma *dobré a zlé víly* (celkem 15 minut)

Cíl: Žáci se seznámí s předehrou k baletu *Šípková Růženka*, budou schopni obě témata rozpoznat a charakterizovat.

Materiály/pomůcky: Diagram

Nahrávka

Postup:

Učitel: vysvětlí, že balet se v mnoha ohledech spoléhá právě na hudbu. Hudba často napovídá, co se bude odehrávat. Poté rozdá žákům diagramy, které vyplní.

Úkol: Zkuste rozpoznat, které téma je patří zlé víle/dobré víle. Poté napište, jak na vás obě témata působí, jak by se dala charakterizovat, jaké hudební nástroje skladatel použil, jakým způsobem se liší a zda si jsou něčím podobná. Vyplňte diagram. Napovídá závěr předehry, jaké téma vyhraje (dobro/zlo)?

9. Závěr

Snahou této práce bylo sesbírat poznatky o jednotlivých romantických baletech na pohádkové motivy. Těmi jsou například *Giselle*, *La Sylphide*, *Lidová pověst*, *Neapol* či *Coppélia*. Dále bylo snahou důkladně přiblížit trojici pohádkových baletů Petra Iljiče Čajkovského, *Labutí jezero*, *Spící krasavice* a *Louskáček*. Pozornost byla vždy věnována hudbě a libretu. Častou inspirací byla pro libretisty literární předloha romantických spisovatelů, a byla to právě pohádka, která byla v té době velmi oblíbeným žánrem.

Role hudby k baletům se během 19. století proměňovala. V dřívějších dobách byla hudba k tanci vnímána pouze jako doprovod. Postupem času se balet vyvinul v samostatnou formu, upustilo se od mluveného slova a hudba získala novou úlohu. Ta spočívala v tom, že se hudba podílela na vyprávění příběhu. Vyjadřovala emoce, charakter osobností i etnickou příslušnost postav a imitovala různé okolní zvuky patřící do děje. Čajkovskij však dal baletní hudbě zcela nový rozměr. Ten spočíval ve ztvárnění psychologických pochodů hlavních postav a v používání symfonických principů v baletní hudbě. Postupně tyto principy gradovaly v jeho jednotlivých baletech.

Jedním z cílů diplomové práce bylo se seznámit s historicko-společenským kontextem baletu v 19. a 20. století. Dalším cílem bylo tyto dvě období porovnat z hlediska hudby, choreografie, jevištní průpravy a požadavků obecnosti. Následně se práce zaměřila na pohádkové balety, které vznikly ve 20. století. Romantické ideály začaly postupně odeznívat a vznikl směr tzv. *nový balet*, jehož hlavním cílem bylo ukázat balet v moderním stylu. Nejvlivnějším souborem byl Ballets Russes neboli Ruské balety, jehož zakladatelem byl Sergej Ďagilev. Jeho působení dalo vzniknout spolupráci mezi umělci z různých zemí. Předností souboru Ballets Russes byla kompaktní představení, která propagovala moderní přístup a moderní choreografii, hudbu i scénografii. Vznikl naprosto odlišný přístup k baletu. Soubor Ballets Russes byl natolik mimořádný, že udával trendy, které ovlivnily módu, společnost a životní styl.

Dále bylo cílem představit celovečerní pohádkové balety Sergeje Prokofjeva, které vznikaly pod vedením Sergeje Ďagileva, konkrétně Prokofjevova *Popelka*. V diplomové

práci nebylo možné opomenout světový přínos baletů *Petruška*, *Pták Ohnivák* a *Svěcení jara* Igora Stravinského. Také vzešly ze spolupráce se Sergejem Ďagilevem.

Podle autorky knihy *The Cambridge Companion to Ballet* je Čajkovského baletní hudba bránou do světa fantazie a pohádek. Sám Čajkovskij řekl, že balet je nejčistší a nejmorálnější formou umění, a pokud tomu tak není, proč se na balet tak často berou děti. Přístup Petra Iljiče Čajkovského ke kompozici hudby k baletům tkví v jeho přesvědčení o nevinosti dětství ve spojení s baletem a naopak. Vnímal balet jako útěk do snového světa dětské představivosti. Není tedy divu, že pohádkový literární žánr je tak často spojován právě s baletním uměním. Mnoho pohádkových baletů bylo napsáno ještě před vznikem *Labutího jezera*, *Spící krasavice* a *Louskáčka*. Většina z nich vycházela z francouzského a dánského baletního romantismu. Překvapivě se podařilo již zmíněnou trojici baletů uchovat v téměř původních verzích tak, jak je vytvořil Petipa s Ivanovem. Jejich styl, který byl počátkem 20. století považován za zastaralý, se dnes vyvinul v klasiku. Samozřejmě existují různá zpracování, která se značně odlišují, ale díky dochovaným choreografickým zápisům je možné balety provádět v téměř originálním provedení. Tato práce několik těchto originálních zápisů obsahuje.

Všechny balety uvedené v diplomové práci jsou dodnes představovány široké veřejnosti. Avšak jen málokterý z nich se může těšit takovému úspěchu, jakého se dostalo již mnohokrát zmíněným baletům *Labutí jezero*, *Spící krasavice* a *Louskáček* Petra Iljiče Čajkovského a Maria Petipy. I po tolika letech jsou na programu předních světových scén a jsou prováděny nejznámějšími baletními soubory.

10. Seznam použitých informačních zdrojů

Literární zdroje

Knihy:

BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, katedra tance, 2007. ISBN 978-80-73331-108-7.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Příběhy, pověsti a pohádky paní Hudby*. Praha: Paseka, 2007. ISBN 978-80-7185-814-0.

KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007. ISBN 978-0-521-53986-9.

LEE, Carrol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York: Routledge, 2002. ISBN 0415-94257-8.

RELLICHOVÁ, Ludmila. *Taneční tvorba pro děti s dětmi: ukázky taneční tvorby jako výsledku výchovně vzdělávacího procesu*. 2. vyd. Praha: Edice Pohyb, 2015, s. 9-11. ISBN 978-80-7068-237-1.

SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního klasicismu: Deset studií k dějinám 20. století*. Praha: ACADEMIA, 2005. ISBN 80-200-1207-9.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Praha: TOGGA, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

WILEY, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. 4th ed. Great Britain: Clarendon Press Oxford, 1997. ISBN 0-19-816249-9.

Internetové zdroje

Knihy:

GARAFOLA, Lynn. *Legacies of Twentieth-Century Dance* [online]. New York: Wesleyan University Press, 2005 [cit. 2018-06-22]. ISBN 9780819566744. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=7gIDy6ait3IC&pg=PA3&hl=cs&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

HOLUBEC, Jiří, Alexandros CHARALAMBIDIS, Zdeňka KŠÍROVÁ, Marie LIŠKOVÁ, Markéta PASTOROVÁ a Jan PRCHAL. *Metodické komentáře a úlohy ke Standardům pro základní vzdělávání* [online]. Praha: NÚV, 2016 [cit. 2018-06-30]. ISBN 978-80-7481-166-1. Dostupné z:

http://www.nuv.cz/uploads/Publikace/Metodicke_komentare/METODICKEI_KOMENTARE_A_ULOHY_KE_STANDARDUM_ZV_HUDEBNI_VYCHOVA_.pdf

MURRAY, Christopher John. *Encyclopedia of the Romantic Era 1760-1850: Svazek 2* [online]. New York: Taylor & Francis, 2004, [cit. 2018-06-22]. ISBN 9781579584221.

Dostupné z:
https://books.google.cz/books?id=wgS2nYRIuUEC&pg=PR3&hl=cs&source=gbselecte_d_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false

SMITH, Marian. *Ballet and Opera in the Age of Giselle: Princeton Studies in Opera* [online]. USA: Princeton University Press, 2000. [cit. 2018-06-22]. ISBN 0-691-04994-7. Dostupné z:

https://books.google.cz/books?id=DYNVBgAAQBAJ&pg=PA3&hl=cs&source=gbstoc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

ZIPES, Jack. *The Oxford Companion to Fairy Tales* [online]. 2nd ed. Great Britain: Oxford University Press, 2015 [cit. 2018-06-22]. ISBN 9780191727405. Dostupné z:
https://books.google.cz/books?id=okEFCgAAQBAJ&pg=PA1&hl=cs&source=gbstoc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

Akademická práce:

BLAŽKOVÁ, Olga a LIŠKOVÁ, Yvonna. *Metodika výuky hudební výchovy na 2. stupni základních škol a středních školách z pohledu pedagogické praxe – náměty pro začínající učitele* [online]. Ostrava, 2010 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z:
<https://projekty.osu.cz/synergie/dok/opory/metodika-vyuky-hudebni-vychovy-na-2-stupni-zakladnich-skol-a-strednich-skolach-z-pohledu-pedagogicke-praxe-namety-pro-zacinajici-ucitele.pdf>. Přípravný seminář k profesní praxi. Ostravská univerzita v Ostravě.

Webové stránky:

Bachtrack [online]. 2017, 27 July [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://bachtrack.com>

Bournonville [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <http://www.bournonville.com>

Národní divadlo [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs>

National Public Radio [online]. 2012 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://www.npr.org>

Owlcation [online]. June 13, 2016 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://owlcation.com>

Petipa Society [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://petipasociety.com>

Philharmonic Orchestra [online]. Rochester [cit. 2018-06-23]. Dostupné z: http://www.rpo.org/UserFiles/File/PDF/intermediate_04_05/Prokofiev.pdf

Sherri Allen [online]. Raleigh: Carolina Ballet, 2007 [cit. 2018-06-23]. Dostupné z: sherriallen.com/learningcentral/swanlake_StudentActivityBook.pdf

The Australian Ballet [online]. 2018 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://australianballet.com>.

The Ballet [online]. John W. Beales, 2004, 4 September 2007 [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <http://www.the-ballet.com>

The Ballet Bag [online]. [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <http://www.theballetbag.com>

The New York Times [online]. 3 May [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com>

11. Seznam příloh

Příloha číslo 1 – Pracovní list č. 1 – Prolog, I. dějství a II. dějství – Pracovní list č. 2 – III. a IV. dějství – Plán I

Příloha číslo 2 – Tabulka – Pro učitele – Plán I

Příloha číslo 3 – Pracovní list – Život P. I. Čajkovského – Pro učitele – Plán I

Příloha číslo 4 – Pracovní list s nástroji – Pro žáky – Plán I

Příloha číslo 5 - Obrázky s baletními pozicemi – Plán II

Příloha číslo 6 - Obrázky s pantomimou – Plán II

Příloha číslo 7 – Poslechová mapa – Plán II

Příloha číslo 8 – Komentáře k poslechové mapě – Plán II

Příloha číslo 9 – Noty Montekové a Kapuleti – Pro učitele – Plán II

Příloha číslo 10 – Kartičky – Romantický a klasický balet – Plán III

Příloha 11 – Partitura – Louskáček – Pochod – Plán III

Příloha číslo 12 – Vizuální mapa – Louskáček – Pochod – Plán III

Příloha číslo 13 – Diagram – Plán III

Příloha číslo 14 – Zvukové ukázky – Pro učitele

Příloha 15 – Obrázky